

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

Propuesta de un manual de música ecuatoriana para el proceso de enseñanza aprendizaje del violoncello en el Nivel Básico Superior del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi".

***Tesis previa a la obtención del Grado de
Magister en Pedagogía e Investigación Musical.***

AUTOR:

Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo

DIRECTORA:

Dra. Mgs. Isabel Judith Salinas Guerrón

Cuenca-Ecuador

2017



RESUMEN

Actualmente, el estudio del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio Salvador Bustamante Celi, se realiza a través de repertorio de música extranjera, descontextualizada de nuestra realidad; por tanto, surge la necesidad de proponer un MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, cuyos objetivos se orientan a: proponer arreglos de música ecuatoriana que contribuya al fortalecimiento de la identidad cultural y, al desarrollo de aprendizajes significativos; por ello se especifican los objetivos para: identificar la existencia de un manual que incluya arreglos de música ecuatoriana para el estudio del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio Salvador Bustamante Celi. Establecer si los arreglos de música ecuatoriana propuestos en el manual fortalecerán la identidad cultural. Determinar si los arreglos propuestos desarrollarán aprendizajes significativos y, auscultar a los especialistas su criterio sobre la pertinencia y la aplicación del manual. Para este fin se procedió a estructurar una encuesta y una entrevista que se aplicó a dos autoridades y dos docentes de violoncello. Luego se procesó la información recibida y se llegó a las siguientes conclusiones: El manual propuesto sí fortalece la identidad cultural de los estudiantes porque las obras se vinculan y emergen de la propia realidad ecuatoriana. Si desarrollará aprendizajes significativos valorados desde el propio entorno histórico-cultural de cada estudiante hacia una relación social que crea y promueve la música nacional ecuatoriana. El manual es necesario, porque no existe un documento de estas características en los actuales momentos; por tanto, se recomienda: a los docentes del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja, y, a todos quienes se vinculen al arte musical a nivel nacional e internacional aplicar la versión inicial del manual propuesto. Luego se recomienda realizar otras propuestas afines de tal manera que los artistas ecuatorianos sean promovidos con mayor frecuencia y sientan el reconocimiento de sus compatriotas al incluir sus obras en las nuevas propuestas de enseñanza-aprendizaje, reconociendo el aporte técnico profesional que el investigador adopta durante la construcción de su propio trabajo investigativo.

Palabras claves: MANUAL DE VIOLONCELLO, CONSTRUCTIVISMO, MÚSICA ECUATORIANA, APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO, MÉTODOS MUSICALES, IDENTIDAD CULTURAL, PASILLO, SANJUANITO, COMPOSITORES ECUATORIANOS.



ABSTRACT

Currently, the study of violoncello at the Conservatorio Superior Basic level "Salvador Bustamante Celi" is done through foreign music repertoire, decontextualized from our reality; therefore, the need to propose a **MANUAL MUSIC ECUATORIANA FOR THE TEACHING LEARNING CELLO ON TOP BASIC CONSERVATORY OF MUSIC SALVADOR BUSTAMANTE CELI**, whose objectives are to: propose arrangements Ecuadorian music that contributes to strengthening cultural identity and the development of meaningful learning; therefore the objectives specified for: identifying the existence of a manual that includes Ecuadorian music arrangements for studying cello at the Conservatorio Superior Basic level Salvador Bustamante Celi. Establish whether Ecuadorian music arrangements proposed in the manual strengthen cultural identity. Determine whether the proposed arrangements and develop meaningful learning, specialists Auscultate their judgment on the relevance and application of the manual. For this purpose we proceeded to structure a survey and an interview that was applied to two authorities and two teachers violoncello. the information received and reached the following conclusions are then processed: The proposed manual itself strengthens the cultural identity of students because the works are linked and emerge from the Ecuadorian reality itself. If you develop meaningful learning valued from the historical and cultural environment of each student himself into a social relationship that creates and promotes the Ecuadorian national music. The manual is necessary because there is no document of this kind at the present time; therefore it is recommended: A teacher at the Conservatory of Music Salvador Bustamante Celi city of Loja, and all who are linked to musical art at national and international implementation of the initial version of the proposed manual level, then it is recommended other related proposals so that the Ecuadorian artists are promoted more often and feel the recognition of their compatriots to include their works in the new proposals of teaching and learning, recognizing professional technical contribution that the researcher adopts during the construction of its own investigative work.

Keywords: CELLO MANUAL, CONSTRUCTIVISM, ECUADORIAN MUSIC, SIGNIFICANT LEARNING, MUSICAL METHODS, CULTURAL IDENTITY, PASILLO, SANJUANITO, ECUADORIAN COMPOSERS.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR.....	7
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	8
DEDICATORIA.....	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPITULO I.....	15
FUNDAMENTOS PSICOPEDAGÓGICOS PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO Y LA INCORPORACIÓN DE LA MÚSICA ECUATORIANA AL PROCESO.....	15
1.1. Fundamentos teóricos desde la pedagogía y la música que sustentan la propuesta.....	15
1.1.1. El enfoque constructivista como teoría de aprendizaje en que se sustenta el trabajo.	15
1.1.2. El proceso de enseñanza-aprendizaje del violoncello.	26
1.1.3. Articulación del constructivismo con la enseñanza del violoncello utilizando el repertorio de música ecuatoriana.....	56
1.1.4. Los textos de violoncello y su importancia en el proceso enseñanza aprendizaje del instrumento.....	59
1.2 El empleo de música ecuatoriana en el proceso enseñanza-aprendizaje del violoncello.	64
1.2.1 Base histórica de los géneros musicales ecuatorianos.	64
1.2.2 Géneros musicales ecuatorianos: tipos y características fundamentales.	67
CAPÍTULO II.....	80
2.1. PRESENTACIÓN	80
2.2. INSTITUCIÓN DONDE SE APLICA LA PROPUESTA.....	83
2.3. OBJETIVOS	86
2.4. OBRAS SELECCIONADAS	87
2.4.1. Obras y compositores.....	87
2.4.2. Análisis musical de las obras.....	88
2.4.3. Fórmulas de acompañamiento de los ritmos.	98
2.4.4. Adaptaciones y arreglos musicales de las obras seleccionadas.	100
• <i>Pasional</i>	100



UNIVERSIDAD DE CUENCA

• <i>Invernal</i>	106
• <i>Las Tres Marías</i>	112
• <i>Chiquichay</i>	119
• <i>Poncho Verde</i>	124
• <i>Cantares del Alma</i>	126
• <i>Lamparilla</i>	132
• <i>Vasija de barro</i>	138
• <i>El chinchinal</i>	144
• <i>Sanjuanito</i>	146
• <i>Compañero</i>	151
• <i>Pedazo de bandido</i>	157
• <i>Sombras</i>	159
• <i>Reina y señora</i>	168
• <i>Puñales</i>	175
• <i>Por eso te quiero Cuenca</i>	177
• <i>Avecilla</i>	179
• <i>Dolencias</i>	184
2.4.5. Biografía de los compositores.....	191
• <i>Gonzalo Benítez Gómez</i>	191
• <i>Luis Alberto Valencia (Potolo)</i>	192
• <i>Nicasio Espiridón Safadi Reves</i>	193
• <i>Alejandro Plazas Dávila</i>	194
• <i>Carlos Enrique Brito Benavides</i>	194
• <i>Enrique Espín Yépez</i>	195
• <i>Miguel Ángel Cazares</i>	197
• <i>Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez</i>	197
• <i>Rubén Uquillas Fernández</i>	198
• <i>Leonardo Páez Maldonado</i>	199
• <i>Ulpiano Benítez Endara</i>	199
• <i>Carlos Aurelio Rubira Infante</i>	200
• <i>Carlos Armando Hidrobo Cevallos</i>	200
• <i>Carlos Amable Ortíz</i>	201



UNIVERSIDAD DE CUENCA

• Víctor Amable Ruiz Arboleda.....	202
2.4.6. Orientaciones metodológicas.....	203
2.5. BIBLIOGRAFÍA	207
CAPÍTULO III.....	210
EVALUACIÓN DEL MANUAL POR CRITERIO DE ESPECIALISTAS	210
3.1. RESULTADOS DE LA ENCUESTA	210
3.2. RESULTADOS DE LA ENTREVISTA	221
3.3. EVALUACIÓN DEL MANUAL PROPUESTO PARA SU IMPLEMENTACIÓN	226
3.4. BENEFICIARIOS.....	228
CONCLUSIONES.....	231
BIBLIOGRAFÍA	234
ANEXOS.....	237
ANEXO 1: ENCUESTA DIRIGIDA A LOS DIRECTIVOS Y DOCENTES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, DE LA CIUDAD DE LOJA.	237
ANEXO 2: ENTREVISTA DIRIGIDA A DIRECTIVOS Y DOCENTES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, DE LA CIUDAD DE LOJA.	239
ANEXO 3: CERTIFICACIÓN DE APROBACIÓN Y RECOMENDACIÓN DEL TEXTO PROPUESTO	240
ANEXO 4: PROGRAMA DE ESTUDIO DEL VIOLONCELLO	241



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AUTORÍA

Yo, Holger Aníbal Bustamante Jaramillo, autor de la Tesis PROPUESTA DE UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI", certifico que todas las ideas, interpretaciones, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, Septiembre de 2015

Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo
C.I. 1102663414



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, Holger Aníbal Bustamante Jaramillo, autor de la Tesis PROPUESTA DE UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, Septiembre de 2015

Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo

C.I. 1102663414



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AGRADECIMIENTO

A la Universidad de Cuenca, la Facultad de Artes y Maestría en Pedagogía e Investigación Musical; por su preocupación en la formación académica profesional de Cuarto Nivel y por la apertura institucional orientada a optimizar los conocimientos en la Pedagogía e Investigación artística musical; a las autoridades y los señores docentes que compartieron sus conocimientos con pertinencia y desinterés. A las autoridades y docentes del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja que permitieron desarrollar la investigación de campo con sus valiosas opiniones y criterios sobre la necesidad y aplicación del texto para la enseñanza del violoncello en el Nivel Básico Superior haciendo uso de obras del pentagrama nacional ecuatoriano.

A la directora de tesis, Dra. Isabel Judith Salinas Guerrón, por su entrega en la asesoría y sugerencias oportunas en el proceso de construcción del trabajo de investigación.

A los compañeros de arte, Leonardo Salinas, Wilman Palacios, Blonder Mendieta y Efraín Morocho por sus valiosos aportes y asesoramiento.

EL AUTOR



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

Culminar con éxito esta etapa profesional, ha sido una meta muy ansiada, que con mucho cariño quiero dedicarla a mis hijos Holger Fharyd, Claudia Noelia y, Joana Cecibel, a mi esposa Mary del Cisne, a mis padres Eleuterio e Hilda Cumandá, a mis hermanos, hermanas y familiares, a mis compañeros de arte que hacen posible que las nuevas generaciones hereden esta pasión por la música.

Especialmente a mis queridos alumnos y a los que se forman en este bello arte de la música y que en su momento utilicen este trabajo como fuente de consulta y trabajo musical.

Holger Aníbal



INTRODUCCIÓN

El mandato constitucional Sección Cuarta: cultura y ciencia; art. 21, nos recuerda como ecuatorianos el deber de identificarnos con lo nuestro, en esta consideración es importante no olvidar, sobre todo las entidades encargadas de la formación integral de los educandos y particularmente las dedicadas a la educación musical,¹ la obligatoriedad de incluir en la formación de los estudiantes el abordaje de los valores culturales nuestros a todo nivel.

La responsabilidad pedagógica profesional dentro de los centros de estudio musical a nivel nacional e internacional, lleva a reflexionar sobre el ser, hacer y, conocer de los actores del proceso educativo y formativo. Ante esta premisa surge la necesidad de revisar los recursos y mecanismos con que se ejerce la labor docente desde la propia casa; llegando a puntualizar que la utilización de textos para la formación instrumental del violoncello en el nivel Básico Superior², en los seis semestres de estudio no contemplan el abordaje de la música ecuatoriana, constando únicamente como parte del repertorio del concierto de grado, tanto en la anterior malla curricular como en la vigente.

Es entonces que se inicia la búsqueda sobre las investigaciones realizadas respecto al ámbito musical, llegando a determinar las siguientes tesinas: *Estudio histórico de las influencias del Yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*, de la autoría de Juan Gabriel Aceldo Rodríguez, del año 2012 en la Universidad de Cuenca. *Elaboración de un texto de solfeo sustentado en ritmos ecuatorianos, para el primer año del nivel técnico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja*, de la autoría de José Aníbal Pucha Sivisapa, del año 2010 en la Universidad de Cuenca. *El currículo bajo la concepción de aprendizaje por destrezas. Una propuesta de ajuste curricular para el nivel inicial de piano del Conservatorio*

¹ Bustamante Jaramillo Holger. Proyecto de tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical aprobado en Octubre de 2013.

² Me refiero a los programas de estudio vigentes para violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nacional de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, de la autoría de Elsi Araceli Alvarado Román, el año 2012 en la Universidad de Cuenca; todos previo *al grado de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical*. Sin embargo, una propuesta para la enseñanza de Violoncello utilizando música nacional ecuatoriana no se ha identificado hasta el momento.

Hay que destacar que la investigación musical a nivel académico, ha permanecido sin voz hasta los actuales momentos que se profundizan estudios de cuarto nivel, abriendo paso a solventar inquietudes de índole académico en el contexto técnico-musical. Al determinar que en la actualidad, el estudio del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”, se realiza solamente a través de repertorio de música extranjera descontextualizada de nuestra realidad, se plantea la interrogante: ¿Será necesario aportar al proceso de enseñanza aprendizaje del violoncello a través de un Manual con arreglos de música ecuatoriana?, a fin de fortalecer la identidad cultural y desarrollar aprendizajes significativos; para lo cual se enuncia la siguiente hipótesis: la elaboración de un manual con arreglos de música ecuatoriana para el nivel Básico Superior del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, contribuirá a fortalecer la identidad cultural y a desarrollar aprendizajes significativos en la enseñanza-aprendizaje del violoncello.

Para llegar a despejar la hipótesis se concreta los siguientes objetivos de manera general: Proponer arreglos de música ecuatoriana a *través* de un manual para el proceso de enseñanza aprendizaje del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, se redactan los siguientes objetivos específicos: Identificar la existencia de un manual que incluya arreglos de música ecuatoriana para el estudio de Violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”. Establecer si los arreglos de música ecuatoriana propuestos en el manual, fortalecerán la identidad cultural. Determinar si los arreglos de música ecuatoriana propuestos en el manual desarrollarán aprendizajes significativos, y, auscultar a los especialistas su criterio sobre la pertinencia y aplicación del Manual propuesto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En esta línea se concreta el tema de investigación denominado **PROPUESTA DE UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”**, de la ciudad de Loja.

Como muestra de la investigación se considera a dos autoridades y los dos docentes de Violoncello y se construyen una encuesta que se aplicó al inicio de la investigación y, una entrevista aplicada después, para obtener información que permita recolectar los criterios sobre la necesidad de plantear la propuesta que fortalezca la identidad cultural, desarrolle aprendizajes significativos y la pertinencia de su aplicación. Se construyó el Marco teórico basado en el paradigma constructivista, se procedió a seleccionar las obras para iniciar los respectivos arreglos para estructurar el manual y ponerlo en consideración de los investigados a los cuales después de la revisión correspondiente se les entrevisto para determinar la aplicabilidad del mismo.

Los resultados determinaron que no hay un manual para el estudio propuesto, consecuentemente existe la necesidad de plantearlo; luego de la revisión señalan que la propuesta del manual sí favorece la identidad cultural porque desde la visión histórico-cultural esta propuesta se respalda en el constructivismo que reconoce la identidad cultural como soporte del propio ser y hacer del individuo; por tanto, la aplicación del manual destaca las destrezas de ejecución, valoración y mediación instrumental. Si desarrolla los aprendizajes significativos porque frente al reconocimiento de que la enseñanza del violoncello debe sustentarse en un paradigma psicopedagógico, al aplicarla se establece un vínculo entre los aprendizajes previos a partir de la música extranjera estudiada en el nivel básico elemental y básico medio, con la riqueza propia tanto en melodía, ritmo entre otros elementos característicos que ofrece la música nacional ecuatoriana en el nivel Básico Superior propuestos en el manual. Finalmente es factible su aplicabilidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje del violoncello por sus diferentes ritmos, melodías, nivel de dificultad técnica, tesitura, armonía, por sus



UNIVERSIDAD DE CUENCA

arreglos, formato tanto para estudio individual como para ensamble de cuartetos y quintetos de violoncellos, es pertinente y aplicable en nuestra realidad artística nacional, sin limitar los aportes y sugerencias que puedan venir desde otros especialistas, inclusive y que de seguro coadyuvarán en mejorar la calidad de su estructura, metodología y matices técnico-musicales.

El trabajo concluido se estructura de la siguiente manera: se inicia con la *Introducción* que da una visión panorámica del camino recorrido desde la concepción del proyecto hasta la finalización de la investigación; el *capítulo I fundamenta la teoría constructivista* que sustenta la propuesta del manual; el *capítulo II desarrolla la Propuesta del manual* para la enseñanza-aprendizaje del violoncello con música ecuatoriana para el Nivel Básico Superior; y, en el *capítulo III se presentan los resultados* tanto de la encuesta aplicada a los investigados antes de la construcción del manual, como los resultados de la entrevista aplicada a los mismos investigados después de la revisión del manual presentado para conocer sus criterios referentes a la evaluación y aplicabilidad del manual. Se estructuran las *conclusiones* y se derivan las *recomendaciones*; la bibliografía general que respalda el paradigma e ideas del trabajo y, se presentan los *anexos* utilizados en la investigación de campo.

Al finalizar el recorrido por la presente investigación, queda una huella de satisfacción por lo aprendido en el ser, hacer y conocer del investigador, por el análisis teórico conceptual de la bibliografía consultada, por el incremento del conocimiento respecto a los autores y compositores ecuatorianos, por refrescar la escritura musical a través de los arreglos de cada tema seleccionado para la propuesta, sobre todo, por potenciar el acervo profesional y personal que ha dejado el desarrollo y construcción del presente trabajo investigativo.



CAPITULO I

FUNDAMENTOS PSICOPEDAGÓGICOS PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO Y LA INCORPORACIÓN DE LA MÚSICA ECUATORIANA AL PROCESO.

1.1. Fundamentos teóricos desde la pedagogía y la música que sustentan la propuesta

1.1.1. El enfoque constructivista como teoría de aprendizaje en que se sustenta el trabajo.

Mirar el proceso de enseñanza-aprendizaje con nuevos ojos implica un cambio profundo en la práctica pedagógica y la creación de condiciones materiales, técnicas y profesionales necesarias para ayudar al maestro a desarrollar una labor docente más efectiva en función del desarrollo de aprendizajes significativos de sus alumnos, por ello es necesario analizar los enfoques de los teóricos del aprendizaje en torno a la visión constructivista.

- ***Aprendizaje por descubrimiento y por conflicto, Jean Piaget.***

Su teoría genética sostiene que la conducta es un proceso vital que tiende a mantener el *equilibrio* entre la persona y el medio, mediante un proceso de *asimilación* y un proceso de *acomodación*; la persona puede llevar a cabo el establecimiento de la *equilibración* entendida como tendencia innata de los individuos a modificar los esquemas de forma que les permita dar coherencia a su mundo percibido y el restablecimiento del mismo en las constantes perturbaciones ocasionadas por los cambios del medio; se añade el concepto de *reversibilidad* como la capacidad de dar marcha hacia atrás en el pensamiento volviendo al punto de partida.

Considera que la modificación de los esquemas de un sujeto se produce como resultado de su continua interacción con el mundo tanto físico como social. Por



esta razón enfatiza un tipo de educación en la cual los individuos se involucran en el aprendizaje activo en materias o asignaturas de su interés. El rol de la educación radica en proveer las oportunidades y los materiales para que los niños puedan aprender activamente y formar sus propias concepciones. La acción juega un rol preponderante en el aprendizaje, el niño aprende lo que hace, lo que experimenta a través de la manipulación de los objetos permitiéndole abstraer sus propiedades, cualidades y características. (Arancibia c. & et al., 2011).

Esta teoría sostiene la idea de que el niño en su desarrollo construye sus propias estructuras cognitivas, mapas mentales o esquemas, para entender y responder a las experiencias dentro de su ambiente, procesado a través de etapas o estadios de desarrollo. Estructuras que van creciendo en complejidad a medida que avanza el proceso de desarrollo. Durante estas etapas el niño responde a las experiencias ambientales con las estructuras cognitivas ya construidas; si las experiencias encajan dentro de estas estructuras existentes se asimilan dentro de ellas y se mantienen el equilibrio mental. Si la experiencia es nueva o diferente, se pierde el equilibrio lo cual altera las estructuras cognitivas construidas, sin embargo, permiten que éstas se acomoden a las nuevas condiciones de funcionamiento cognitivo y así sucesivamente creando cada vez mejores y adecuadas estructuras, (Caicedo López, 2012).

El autor, utilizando el método clínico a través de la observación directa del niño mediante estímulos, concluye que el desarrollo cognoscitivo se organiza en períodos sucesivos o *estadios* con sus respectivos *subestadios* en cada uno se forman una serie de esquemas característicos que incluyen la percepción, el pensamiento y, la conducta explicada así:

- a. Período sensorio motor hasta los 2 años aproximadamente, en el cual se da la manifestación de los primeros conocimientos, las conductas son reflejas, inicia el uso de la imitación, la memoria y el pensamiento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- b. Período pre operacional, de 2 a 7 años, se manifiesta con el inicio del lenguaje y las primeras funciones simbólicas sin que exista un razonamiento lógico.
- c. Período de las operaciones concretas, manifiesto entre los 8 a 11 años, donde aparecen los conceptos de número, tiempo, espacio y velocidad; se da la aparición de las operaciones intelectuales como ordenar, disociar y combinar, pero referidas siempre a objetos concretos, el pensamiento es unidireccional, hay interiorización de los objetos concretos.
- d. Período de las operaciones formales, exteriorizado entre los 11 a 15 años, en adelante aparecen las nuevas estructuras lógicas, las operaciones con conceptos y las relaciones entre conceptos, trabajo sobre hipótesis, entre otros.

Su autor, explica el desarrollo cognoscitivo desde cuatro factores: maduración del Sistema Nervioso, experiencia del sujeto sobre los objetos, influencia de los factores sociales y, equilibrio en el sentido de *autorregulación*, con lo cual el desarrollo de la inteligencia está vinculado a los mecanismos de *adaptación*.

Investigó también el papel de los valores y del juicio moral según las actitudes del niño a través del juego; distingue cuatro etapas en el modo de ordenación del juego según las reglas que durante los dos primeros años tiene una acción motora individual, de 2 a 5 hay un estadio egocéntrico en que atiende a las reglas del juego pero las modifica a su antojo, limitándose el juego en grupo; hasta los 10 años acepta las reglas y se adapta al juego en grupo, de aquí a los 12 pasa a la autonomía ya que mezclando distintas reglas de juego, estructura las propias.

La comunicación a través del uso de símbolos o *función semiótica*, caracterizada por la capacidad que aparece entre los dos años de edad donde la inteligencia del niño es práctica y a partir de éste proceso se hace representativo.



Distingue el lenguaje egocéntrico propio de los primeros años caracterizado por la repetición y el monólogo, a diferencia del lenguaje socializado donde se destaca la aparición del diálogo, preguntas, respuestas, críticas, (Varios Autores, 1985).

- ***Aprendizaje vicario o por modelos: Albert Bandura.***

Psicólogo canadiense, su obra es una *teoría cognoscitivo social* que identifica el aprendizaje por observación o imitado, al cual también introduce el concepto de aprendizaje autorregulado o autodirigido referido al control del propio aprendizaje como medio necesario para el autodesarrollo donde las habilidades de autorregulación tienen un valor funcional duradero sin importar cuál sea la actividad.

Destaca el hecho de que las personas recibían el reforzamiento o castigo por determinadas conductas, por ello consideró que el conductismo era limitado discordante con la realidad social, analizó como el lenguaje, las costumbres, las tradiciones y las prácticas familiares, habilidades ocupacionales, prácticas educativas, religiosas y políticas se formaban gradualmente en cada miembro nuevo por medio de consecuencias recompensantes o punitivas de sus ejecuciones por ensayo y error. Su perspectiva incluía factores cognitivos y la motivación con énfasis en la función que tienen otras personas para servir como modelos trátase de los padres, profesores, amigos, vecinos, iguales; pero también incluye el pensamiento, las conductas, las expectativas, la anticipación, la autorregulación, las comparaciones y los juicios como componente cognoscitivo, (Woolfolk, 2010).³

Actualmente ésta teoría explica la adaptación, el aprendizaje y la motivación de los seres humanos, la manera en que las personas desarrollan capacidades sociales, emocionales, cognoscitivas y conductuales; la forma en que los individuos regulan su propia vida y los factores que los motiva constituyen una

³ CONDUCTISMO, es una concepción teórica que destaca la conducta como objeto de estudio mediante la cual los seres vivos se adaptan a su medio a través de estímulos que provocan una respuesta o actividad del organismo. (Diccionario de las Ciencias de la Educación. Tomo A_D. SANTILLANA 1983).



explicación importante de la motivación, dirigida al aprendizaje observacional, vicario o conducta imitativa. Todo fenómeno de aprendizaje se produce por experiencia directa sobre una base vicaria, por medio de la observación de la conducta de otra persona y de las consecuencias que esta conducta ha tenido para ellos. Este aprendizaje permite la adquisición o extinción de conductas por lo que estudia las variables involucradas en este proceso como lo fue el *refuerzo vicario*, como cambio en la conducta del observador, en función de la observación de las consecuencias que acompañan a las actuaciones del “modelo”. El refuerzo actúa a través de la mediación de los procesos cognitivos, imaginativos y verbales. Su teoría propició una nueva posibilidad de enfoque en áreas del desarrollo de la personalidad, psicopatología, psicoterapia y cambio social, (Varios Autores, 1985).

- ***Aprendizaje significativo, Ausubel. D. P.⁴***

Según el punto de vista cognoscitivo, la explicación teórica sobre el proceso de aprendizaje, considera factores afectivos como la motivación y resalta la organización e integración de información en la estructura considerada como la forma que el individuo tiene organizado el conocimiento previo a la instrucción. Es una estructura formada por sus creencias y conceptos los que deben ser tomados en consideración al planificar la instrucción de tal manera que puedan servir de anclaje para conocimientos nuevos en cuanto sean apropiados o, puedan ser modificados por un proceso de transición cognoscitiva o cambio conceptual.

La teoría centra su atención en el aprendizaje tal como ocurre en la sala de clase, en el día a día, en la cotidianidad en la mayoría de las escuelas. Para el autor la variable más importante radica en lo que conoce el alumno como base de nuevas informaciones que pueden ser aprendidas y retenidas en la medida en que existan conceptos claros e inclusivos en la estructura cognoscitiva del aprendiz,

⁴ David Paúl Ausubel. Nació en los EEUU, New York, año 1918. Originó y difundió la Teoría del Aprendizaje significativo. Escribió varios libros a cerca de la Psicología de la Educación como: Psicología del aprendizaje significativo verbal (1963) y Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo (1968). <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/ausubel.htm>. Consultado 22-03- 2016 a las 21h00.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

que sirva para establecer una determinada relación con la que se suministra, lo que influye en el aprendizaje.

El concepto más importante de la teoría es el aprendizaje significativo que ocurre cuando la nueva información se enlaza con las ideas pertinentes de afianzamiento que ya existen en la estructura cognoscitiva del que aprende. Se trata de un proceso a través del cual una nueva información se relaciona con un proceso relevante de la estructura del conocimiento del individuo, partiendo de la premisa que existe una estructura a la cual se integra y procesa la información nueva o reciente.

El proceso involucra una interacción entre la información nueva por conocer y una estructura específica del conocimiento que posee el aprendiz a la cual Ausubel le llama concepto integrador a subsumir. Por tanto, el aprendizaje significativo ocurre cuando una información se enlaza con los conceptos y proposiciones integradoras que existen previamente en la estructura cognoscitiva del que aprende, como el caso de los conocimientos previos del violoncello desarrollados en los primeros años almacenándose la información en el cerebro humano como un proceso altamente organizado que forma una jerarquía conceptual donde los elementos más específicos del conocimiento anclan a conocimientos más generales e inclusivos como los propuestos en el Manual de música ecuatoriana. La estructura cognoscitiva es entonces una estructura jerárquica de conceptos, producto de la experiencia del individuo desarrollada antes de un nuevo conocimiento. (Arancibia c. & et al., 2011)



- ***Aprendizaje por mediación y estimulación de la Zona Próxima de Desarrollo: Lev Vygotsky.⁵***

Vygotsky, en su propuesta criticó la posición según la cual el aprendizaje debería equipararse al nivel evolutivo del niño para ser efectivo, o sea que el aprendizaje de la lectura, escritura, aritmética debe iniciarse a una edad determinada. Sin embargo, esta teoría no se limita a los niveles evolutivos para considerar las relaciones del desarrollo con el aprendizaje. Enfatiza en la relación donde ambos se influyen mutuamente a partir del constructo denominada *Zona de Desarrollo Próximo*. (ZDP).

En su teoría postula la existencia de dos niveles evolutivos:

El primero lo denomina nivel evolutivo real se trata del nivel de desarrollo de las funciones evolutivas de un niño que resulta de ciclos evolutivos cumplidos a cabalidad, es el nivel investigado cuando se evalúa el nivel mental mediante test, se parte del supuesto que únicamente aquellas actividades que el niño puede realizar por sí solo, son indicadores de las capacidades mentales.

El segundo nivel se pone de manifiesto ante un problema que el niño no puede solucionar por sí solo, pero que es capaz de resolver con ayuda de un adulto o un compañero más capaz, por ejemplo, cuando el maestro inicia la solución de un problema rítmico como del albazo y el estudiante lo completa o, si resuelve el problema en colaboración con otros niños. Esta conducta del niño no era considerada indicativa de su desarrollo mental inicialmente. Ni siquiera los

⁵ Lev Semiónovich Vigotsky, 1896 - Moscú, 1934) Psicólogo soviético. Fue jefe de la orientación sociocultural de la psicología soviética, junto a Luria y Leontiev; ejerció una gran influencia en la psicología pedagógica occidental. Con una formación dialéctica y una concepción marxista, pensaba que una psicología científica debía dar cuenta de las creaciones de la cultura; era necesario introducir una dimensión "histórica" en el núcleo mismo de la psicología y entender la conciencia desde su naturaleza y su estructura. Su teoría defendió siempre el papel de la cultura en el desarrollo de los procesos mentales superiores, considerándolos de naturaleza social. Investigó también acerca del papel del lenguaje en la conducta humana y sobre el desarrollo del mismo a lo largo de la vida de la persona. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vigotski.htm>. Consultado 22-03-16.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

pensadores más prestigiosos se plantearon la posibilidad de que los niños pueden hacer con ayuda de otro algo más indicativo que el resultado de hacer solos.

La diferencia entre edad mental y el nivel de desarrollo mental para aprender con ayuda pone en evidencia que el curso futuro del aprendizaje varia en los niños, esta diferencia se denomina ZDP, la cual sintetiza la distancia que existe entre el nivel real de desarrollo determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema y el nivel de desarrollo potencial determinado a través de la resolución de un problema, bajo la guía de un adulto, del profesor o con la colaboración de otro compañero.

Esta ZDP, define aquellas funciones que todavía no han madurado pero que están en proceso de maduración, funciones que en un mañana no lejano alcanzarán su madurez y que aún se encuentran en estado embrionario, a las cuales denomina “capullos” o “flores” del desarrollo en lugar de “frutos” del desarrollo.

En este modelo la cultura es determinante para el desarrollo individual y para el aprendizaje. La cultura contribuye a su aprendizaje intelectual porque en ella el ser humano adquiere los contenidos de su pensamiento y los procesos inherentes a éste, así, la cultura enseña al niño lo que debe pensar y cómo hacerlo, por tanto, la interacción social se convierte en el motor del desarrollo. Este modelo además introduce el modelo de Zona de Desarrollo Próximo (ZDP); o sea la distancia entre el nivel real del desarrollo y el nivel de desarrollo potencial, es decir la distancia que hay entre lo que el niño puede hacer por sí mismo y lo que puede hacer con apoyo de un agente social, un adulto conocido en el ámbito pedagógico como mediador, (Gallardo Vasque Pedro & Camacho Herrera Jose, 2008).

El ser humano ante todo es constructivista, construye su propio aprendizaje a partir del estímulo del medio social, matizado por agentes sociales a través del lenguaje. El conocimiento no se transfiere de uno a otro, se construye por medio



de operaciones y habilidades cognitivas introducidas en la interacción social y cultural con el paso del tiempo.

Desde esta perspectiva, el currículo debe diseñarse orientado a la interacción entre los aprendices y las tareas de aprendizaje. La instrucción debe proveer la guía necesaria ajustada al nivel de desempeño del aprendiz que lo lleve a desarrollar habilidades para el aprendizaje y la solución de problemas en forma independiente y autónoma a futuro. La evaluación ha de considerar la ZDP que implica lo que el estudiante puede hacer desde su propio nivel de desarrollo y lo que puede hacer con ayuda del adulto o su desarrollo potencial, (Moll, 1993).

- ***Aprendizaje Social por descubrimiento. Bruner.⁶***

El Psicólogo, dedico sus estudios al desarrollo intelectual de los niños, desarrollando la teoría que sostiene que el comportamiento humano está determinado por el sujeto, la escuela, la cultura y la sociedad; sus progresos en los fundamentos de la adquisición del lenguaje y su papel en el desarrollo de las funciones comunicativas lo ubican en un gran sitio entre los psicólogos de prestigio. Los cambios se deben a los descubrimientos que hace sobre las relaciones existentes entre desarrollo cognitivo y la educación, (Barbel Inhelder, 1992).

También postula que el aprendizaje supone un procedimiento activo de la información y cada persona lo realiza en relación a su propia naturaleza; el individuo atiende solidariamente la información, procesándola y organizándola de forma particular, sus ideas se sintetizan así:

⁶ Jerome Seymour Bruner, Nueva York, 1915. Psicólogo y pedagogo estadounidense. Ejerció su cátedra de Psicología Cognitiva en la Universidad de Harvard. Posteriormente se trasladó a Inglaterra, donde dictaría clases en la Universidad de Oxford. Desarrolló una teoría parecida a las de Piaget y Ausubel. Al igual que Piaget, observó que la maduración y el medio ambiente influían en el desarrollo intelectual, centrando su atención en el ambiente de enseñanza. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bruner.htm>. Consultado 22-03-16.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- El desarrollo se caracteriza por una creciente independencia de la reacción respecto a la naturaleza del estímulo.
- El crecimiento se basa en la internalización de estímulos que se conservan en un sistema de almacenamiento que corresponde al ambiente. Es decir, el niño comienza a reaccionar frente a los estímulos que ha almacenado, de manera que no solo reacciona frente a los estímulos del medio, sino que es capaz de predecirlos.
- El desarrollo intelectual consiste en una capacidad creciente de comunicarse con uno mismo y con los demás, ya sea por medio de palabras o de símbolos.
- El desarrollo intelectual se basa en una interacción sistemática y contingente entre un maestro y un alumno.
- El lenguaje facilita enormemente el aprendizaje, como medio de intercambio social y herramienta para poner en orden el ambiente.
- El desarrollo intelectual se caracteriza por una capacidad cada vez mayor para resolver simultáneamente varias alternativas, para atender a varias secuencias en el mismo momento, para organizar el tiempo y la atención de manera apropiada a esas exigencias.

Para el autor, más relevante que la información obtenida son las estructuras que se forman a través del proceso de aprendizaje, a más de ello define el aprendizaje como el proceso de reordenar o transformar los datos de modo que permitan ir más allá de ellos, hacia una comprensión o insight nueva y renovada.

Se trata del aprendizaje por descubrimiento cuyos principios que lo rigen son:

- Todo el conocimiento real es aprendido por uno mismo.
- El significado es producto exclusivo del descubrimiento creativo y no verbal.
- El conocimiento verbal es la clave de la transferencia.
- El método del descubrimiento es el principal para transmitir el contenido.
- La capacidad para resolver problemas es la meta principal de la educación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- El entrenamiento de la heurística del descubrimiento es más importante que la enseñanza de la materia de estudio.
- Cada niño es un pensador creativo y crítico.
- La enseñanza expositiva es autoritaria.
- El descubrimiento organiza de manera eficaz lo aprendido para emplearlo posteriormente.
- El descubrimiento es una fuente primaria de motivación intrínseca.
- El descubrimiento asegura la conservación del recuerdo.

Sobre esta base propone la teoría de la instrucción que considera cuatro aspectos fundamentales: la motivación a aprender, la estructura del conocimiento a aprender, la secuencia de presentación y, el esfuerzo hacia el aprendizaje. Esta es una teoría normativa, a diferencia de las teorías del aprendizaje o del desarrollo las que pueden identificarse como descriptivas, ya que describen lo que ocurre cuando los sujetos aprenden o crecen. Una teoría prescriptiva de la instrucción establece los medios ideales para que ese aprendizaje o crecimiento se produzca de la mejor manera posible.

Finalmente, se puede colegir que la teoría de Bruner, enfatiza la forma en que aprendemos destacando la importancia de descubrir el conocimiento para que resulte real y útil, sin embargo, no dice mucho acerca de las condiciones que se requieren para que se produzca este descubrimiento; no se puede negar que no siempre los alumnos al ser sometidos a una experiencia logren un insight. Por otra parte, Ausubel se preocupó de las condiciones que se requieren para que se logre un descubrimiento significativo; esta teoría se complementa con Bruner al destacar la necesidad de interpretar y asimilar el nuevo conocimiento, (Arancibia c. & et al., 2011).



1.1.2. El proceso de enseñanza-aprendizaje del violoncello.

- **Perspectivas constructivistas de la enseñanza y el aprendizaje.**

El constructivismo es un término general utilizado por los filósofos, psicólogos, planeadores educativos, docentes y otros. Emst Von Glaserfeld lo define como una vasta área de la psicología, la epistemología, y la educación contemporánea. Estas perspectivas se fundamentan en las investigaciones de Piaget, Vygotsky, Barlett, Bruner y Rogoff, así como Dewey y el trabajo de Jean Lave, Bruner y Ausubel. Estas teorías coinciden en dos ideas centrales:

- Los aprendices son individuos activos en la construcción de su propio conocimiento.
- Las interacciones sociales de los alumnos son importantes en el proceso de construcción del conocimiento.

Una forma de usar las perspectivas constructivistas es refiriéndose a dos formas la construcción psicológica y la social. Se enfocan en la manera en que los individuos usan la información, los recursos e incluso la ayuda de los demás para crear y mejorar sus modelos mentales y estrategias de solución de problemas por otra parte los constructivistas sociales consideran que el aprendizaje mejora nuestras habilidades para participar con los demás en actividades que son significativas dentro de la cultura.

Estas teorías se interesan en la manera en que los individuos construyen representaciones internas (proposiciones imágenes, conceptos, esquemas), que se pueden recordar y evocar.

- **El aprendizaje**

Luego de la revisión de las bases teóricas constructivistas, es necesario revisar el concepto de aprendizaje no solo como interiorizar individualmente conceptos



abstractos y descontextualizados enquistados en la Pedagogía tradicional. Cuando el niño ayuda a sus mayores el aprendizaje surge de esa relación social, los niños internalizan así las distintas estrategias que requieren para actuar en las relaciones socioeducativas que comparten en su entorno. Para mayor comprensión, es necesario hacer algunas puntualizaciones:

➤ *El aprendizaje es situado.*

Es decir, parte del lenguaje ubicado en las situaciones reales de los niños, cuando los conceptos no están relacionados con el entorno carecen de significado y constituyen meras palabras sin relación de aplicación. La cercanía a la realidad es la base para la construcción del conocimiento. El aprendizaje requiere una situación cultural y social, por ello tanto aprendizaje como cognición son fenómenos que se producen y desarrollan en las relaciones sociales. Así el lenguaje del niño es aquel que expresan en su mundo inmediato para satisfacer alguna necesidad y establecer una comunicación, posteriormente va ampliando el léxico en la medida que incrementan las relaciones con el mundo exterior, partiendo de lo que es conocido como su familia, de este modo el docente debe aprovechar las situaciones próximas y relacionarlas con lo que desea enseñar, un niño aprende mejor mientras más próximo a su experiencia se encuentra el objeto a conocer.

Los saberes no son contenidos abstractos independientes de las situaciones reales del niño, son parte de ellas, son por tanto elaboraciones que el individuo realiza a partir de las informaciones que recibe, son resultado de un proceso de representación y reconstrucción mental de un objeto cualquiera, un saber es construido por el niño cuando asume una información que le permite problematizar las situaciones que vive cotidianamente, y con la ayuda del docente modifica sus imágenes mentales, construye nuevos objetos, cambia su actuación y transforma su propia situación de aprendizaje.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Desde el punto de vista intercultural el niño debe aprender a convivir y actuar no solo dentro de su cultura, comunidad y pueblo sino en el contexto de una sociedad globalizada. Consecuentemente las situaciones de aprendizaje creadas por la escuela deben ser suficientemente diversas para que los alumnos puedan construir y reforzar su identidad cultural y lingüística, paralelamente compartir, convivir, y desempeñarse plenamente en otros entornos culturales y sociales.

➤ *El aprendizaje es activo.*

La vida cotidiana, la práctica y el aprendizaje están íntimamente relacionados, las actividades diarias de las personas, las labores del hogar, el trabajo comunitario, los juegos de los niños, constituyen espacios de participación social efectivos en el aprendizaje, así se adquieren los aprendizajes más importantes que permiten desempeñarse en la vida. La actividad es determinante para lograr el aprendizaje, normalmente se cree que para aprender es necesario tener una idea en la mente, luego actuar o, aprender y después hacer; sin embargo, se aprende mejor y más rápido cuando se realiza una actividad, la experiencia cotidiana proporciona materia prima para la actividad del aprendizaje, mediante la actividad de los alumnos se puede ir incorporando el conocimiento nuevo que servirá para el desarrollo de competencias más complejas. Cuando los niños estudian matemática o historia en las escuelas lo hacen por cumplir, pero no ven la utilidad que puede tener ese aprendizaje, entonces se puede afirmar que carece de significación. Cuando se construye el conocimiento resultado de la realización de actividades auténticas útiles y culturalmente propias a la realidad vinculada a la necesidad del alumno, con propiedad se hace referencia a los aprendizajes significativos.

El aprendizaje activo y constructivo permite al niño usar su experiencia y hacer suyo el conocimiento; por el contrario, en un aprendizaje no activo ni construido la única actividad es memorizar y la única construcción es repetir. La actividad auténtica es útil para la construcción del conocimiento, y, la construcción del



UNIVERSIDAD DE CUENCA

conocimiento es útil para realizar nuevas actividades, de este razonamiento se cumple uno de los postulados de la UNESCO “APRENDER HACIENDO”.

➤ *El aprendizaje es cooperativo y vicario.*

La cooperación es un proceso mediante el cual los individuos se apoyan mutuamente, comparten sus tareas y se organizan en torno a un objetivo común. La cooperación crea mejores condiciones de trabajo y avance, y por tanto es beneficiosa para el desarrollo y el aprendizaje de los alumnos. Trabajar en comunidad constituye una oportunidad de aprendizaje, como cuando se participa en una construcción de una casa, no todas las personas poseen iguales conocimientos y destrezas; algunas conocen el oficio, otras no, pero ayudan en lo que puedan sin embargo el hecho de participar da la posibilidad de ir aprendiendo progresivamente, así se asegura la subsistencia del grupo y el avance de la obra.

En el ámbito escolar el aprendizaje cooperativo consiste en una serie de estrategias y métodos motivacionales y cognoscitivos que estimulan facilitando el aprendizaje a través de la colaboración de los alumnos en pequeños grupos y de acciones aprendidas de sus compañeros o modelos de aprendizaje. En esta relación cooperativa y vicaria el profesor tiene un papel de mucha importancia: orienta, modela y apoya constantemente el trabajo de esos grupos.

En cuanto a la motivación, en el aprendizaje cooperativo se premia el esfuerzo colectivo y los esfuerzos individuales, pero todos sus integrantes avanzan en el desarrollo de capacidades cognoscitivas, actitudes y procedimientos, desembocando en otro postulado de la UNESCO, el “APRENDER A SER”.

➤ *El aprendizaje es construcción de conocimientos.*

El aprendizaje es fruto de una elaboración y construcción que el individuo realiza en el ámbito o contexto de sus relaciones sociales, de este modo crea interpretaciones del mundo basadas en sus experiencias y sus interacciones, se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

enfatisa, no se trata de una mera internalización o memorización de información. La construcción del conocimiento es posible, siempre y cuando el conocer adquiera significado para el niño, la experiencia es de mucha importancia en el aprendizaje porque el aprendizaje surge de la combinación de lo que ya se conoce sumado a una nueva información. La memoria puede fallar, pero la vivencia que se ha tenido a través de diferentes actividades puede proporcionar un conocimiento que no podría obtenerse solo memorizando.

El proceso puede compararse con un viaje donde no solo importa el destino sino también lo que se va aprendiendo en el trayecto, si alguna vez nos perdemos habrá una guía que nos orientará hasta adquirir las competencias para actuar por sí solos, "APRENDIENDO A CONOCER".

El niño requiere apoyo constante, materiales y herramientas para actuar en su propia realidad, el rol del educador es orientar al alumno para construir el conocimiento: generando actividades colaborativas para que los alumnos aprendan a solucionar juntos los problemas que ellos mismo plantean, mostrarles perspectivas para solucionarlo, y promover posiciones personales y opciones distintas motivando hacia el análisis y la síntesis de su forma de pensar y hacer.

Esta perspectiva es valiosa para promover contextos interculturales, el intercambio de experiencias, conocimientos, y valores enriquece la propia cultura, diversifica las competencias sociales y cognoscitivas de los individuos, así como la capacidad de respuesta frente a los problemas del mundo y lo mejor, la capacidad de construir y reconstruir su propia realidad. (Varios autores, 1997).

- **La Enseñanza.**

Como consecuencia de una nueva forma de concebir la enseñanza, habrá que ajustar de igual manera una nueva concepción de la enseñanza, construir una nueva práctica de la enseñanza en la cual el maestro y el alumno puedan



interactuar efectiva y creativamente para el logro de aprendizajes relevantes, equitativos y eficaces.

Desde una concepción tradicional al enfatizar el rol del aprendizaje se ha disminuido el papel de la enseñanza como si esta fuera una mera instrucción. La enseñanza adquiere un nuevo significado, es el apoyo y complemento que requiere el aprendizaje del alumno, favorece sus decisiones pedagógicas autónomas y le entrega los medios y herramientas para su utilización. Solamente a puro pizarrón y tiza el maestro no está en condiciones de desarrollar situaciones complejas e importantes de aprendizaje. El maestro es motivador e impulsador de la dinámica del aprendizaje, debe desencadenar y canalizar la energía de sus alumnos; además, también participa en el proceso de aprendizaje, conociendo los problemas de sus alumnos, acompañándolo en la realización de sus tareas, dialogando y creando espacios de intercomunicación.

➤ *Es una pedagogía de ayuda.*

No se puede concebir el desarrollo de un individuo en el aislamiento, aprendizaje y desarrollo cognoscitivo se entienden y desarrollan en un contexto social, igualmente el alumno construye su conocimiento cuando está involucrado en actividades auténticas en este proceso el maestro asiste y ayuda al alumno en su nuevo aprendizaje.

Vygotsky, al estudiar el desarrollo cognoscitivo identificó como Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) a la diferencia que hay entre el nivel de desarrollo cognoscitivo que un niño logra resolviendo problemas solo y el nivel al que pudo haber llegado con la ayuda de un guía calificado, este es el espacio donde el niño puede ser educado. Así, el resultado será el aprendizaje a través de un proceso de colaboración con guía que oriente sus esfuerzos, que plantee problemas y le ayude a resolverlos, será el espacio cultural para la educación partiendo de lo conocido y avanzado a lo que debe conocer el alumno. Esta zona es un espacio de comunicación intercultural donde el maestro utiliza como punto de partida lo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

que el alumno ya sabe para ir introduciendo otros códigos en la relación del trabajo mutuo. El alumno hace el recorrido del aprendizaje en esta zona mientras el maestro lo guía y ayuda a superar los obstáculos que va encontrando en su camino, le proporciona materiales, ayuda a entender las actividades que le plantean los contenidos de trabajo, le presenta pequeños problemas que el alumno confronta con su experiencia para ello debe disponer de materiales, espacio y posibilidades para desarrollar el trabajo autónomo y activo.

En estas condiciones se resalta el rol mediador del maestro que va interactuando con cada grupo de aprendizaje, ayudando y orientando su trabajo, evaluando formativamente sus obstáculos, dificultades y logros; sobre todo estableciendo las consignas y los compromisos que permita el avance en su proceso de aprendizaje. Los maestros toman decisiones frente a situaciones y realidades particulares de sus alumnos.

Desde esta visión, la pedagogía es el resultado de un conocimiento práctico que el maestro aplica con sensibilidad y tacto, cada maestro define e identifica criterios y estrategias flexibles para brindar el apoyo pedagógico que los alumnos requieren de acuerdo a sus características y necesidades, particulares y colectivas.

➤ *Es una Pedagogía diferenciada.*

Las características individuales, culturales y lingüísticas definen al alumno que posee distintas experiencias de vida y también sus necesidades e intereses son diversos. Por lo general la escuela no considera estas diferencias y se limita a transmitir a todos por igual los contenidos de acuerdo al currículo establecido. Pero todos los alumnos no aprenden de la misma manera ni al mismo tiempo, consecuentemente no es posible tratarlos como si fuesen iguales y como si tuvieran las mismas disposiciones culturales y de aprendizaje.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Es necesario atender la diversidad, por ello se ha de considerar en lo posible la agrupación de los niños de acuerdo a sus posibilidades de aprendizaje más comunes y, proporcionarles la oportunidad para trabajar con una autonomía relativa. Bajo este esquema se puede atender a varios grupos, implica trabajar diferente a la clase expositiva.

Habrá que trabajar en la práctica de una Pedagogía diferenciada que atienda a la plurietnia, plurilingüe y multicultural, reflejada en las distintas concepciones y formas de aprender, enseñar y lo que significa educar. A la par, habrá que considerar las necesidades educativas especiales que por sus características física, mentales sensoriales o de talento superior los alumnos que la enfrentan no aprenden al mismo ritmo que la mayoría de niños en una determinada aula.

➤ *Es una Pedagogía centrada en el alumno.*

La enseñanza debe ser centrada en el alumno, que será el referente principal de todo trabajo pedagógico, no significa que el profesor está instruyendo las actividades del alumno significa considerar las experiencias y necesidades del alumno.

Los alumnos no están vacíos de conocimientos, por el contrario, tienen un idioma, una manera de ver y sentir las cosas, unas costumbres, habilidades, destrezas, sentimientos, un entorno cultural y una personalidad propias que le dan la connotación de individuo, con estas características propias de su existencia, aprende; consecuentemente la experiencia, los esquemas mentales y las representaciones deben ser el centro de toda la actividad pedagógica.

Significa, atender sus necesidades que no solo están relacionadas con conocimientos, sino que también incluyen formación de hábitos de salud, higiene personal, requerimientos de afecto y de recreación, complementando el “aprender a ser”. (Barbel Inhelder, 1992).



- **Concepción de un nuevo maestro**

Desde una nueva visión, el maestro en general y el de música, particularmente el de violoncello constituye el motor fundamental del cambio por tanto no se lo puede dejar aislado para que enfrente al desafío de mejorar la calidad de la educación solamente con su ánimo y espíritu altruista. Se debe ofrecer capacitación constante en la formación general y musical proporcionando herramientas, medios materiales y técnicos para que configure su práctica como:

- *Mediador.*

El docente en general, así como el de violoncello como mediador constituye un puente entre el alumno y su aprendizaje del instrumento. Resulta más fácil ayudar al alumno a resolver un problema en la ejecución técnica del violoncello que darle a memorizar una regla o una respuesta ya elaborada, carente de vínculo para la práctica.

Para los alumnos las reglas y fórmulas resultan extrañas y arbitrarias si antes no conocen ni han internalizado las relaciones y el aspecto concreto de las cosas. Si el profesor fuerza la memorización los alumnos se sienten amenazados y atemorizados, por ello primero se los debe familiarizar con la ejecución y la práctica del instrumento; luego la relación entre ellos, permitiendo así que se den cuenta por sí mismos de la secuencia de los procesos diferenciando el antes y el después de sus aprendizajes, mediado por su propio maestro del instrumento.

- *Iniciador.*

La tarea del maestro de violoncello radica en iniciar e impulsar al alumno hacia la actividad, antes que abordar cuestiones netamente teóricas; el maestro debe ambientar y crear condiciones de trabajo, organizar actividades auténticas, promover la realización de obras que motiven la creatividad, estimulando la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

iniciativa individual en función de las posibilidades y necesidades biológicas, psicológicas y sociales de cada alumno.

➤ *Organizador.*

El papel del maestro de violoncello diariamente será de articular, ordenar, coordinar y armonizar el trabajo de las y los alumnos, igual que un dirigente que organiza a los vecinos para realizar una obra. Les asesorará para organizar el tiempo libre para la práctica, así como hacer los respectivos ensambles. Orientará sus actividades con consignas y hará un seguimiento monitoreando su participación y, promoverá la retroalimentación.

➤ *Investigador.*

El maestro con ésta característica: observa, percibe, advierte, busca, recoge información y reflexiona, para hacer un seguimiento del estudiante, más allá del examen y la calificación, es imperativa una observación y análisis constante y permanente de la evolución del aprendizaje, lo cual permitirá al docente colocar a cada estudiante en un grupo de acuerdo a su nivel y encontrar la mejor manera de ayudarlo cuando el proceso ponga en alerta el avance o retroceso del rendimiento escolar.

➤ *Comunicador.*

Deberá promover confianza y tranquilidad a sus estudiantes propiciando una relación de convivencia y bienestar necesaria para el aprendizaje. Todo ser humano requiere una atmósfera de afecto, comprensión y tolerancia para desenvolverse; cuando los estudiantes se sienten seguros y pueden expresarse libremente aprenden mejor, participan en clase, hacen preguntas y piensan antes de responder, aunque se equivoquen. El maestro de violoncello será democrático, sensible y respetuoso de la diversidad cultural, ofreciendo condiciones de formación y crecimiento que requiere la maduración de la personalidad, la



apropiación de su aprendizaje y el desarrollo de su creatividad. Impulsará el desarrollo de procesos mentales de orden superior pasando de la simple memorización a la reflexión sobre los propios aprendizajes, es decir, promoverá la práctica de la metacognición facilitando el autoanálisis de los procesos implícitos en su aprendizaje como de sus estudiantes, e identificando el desarrollo y control de estrategias para lograr sus aprendizajes, (SNE Bolivia, 1995)

- **Cuestionamientos para planificar la enseñanza-aprendizaje.**

A partir de la consideración que la clase es una forma organizativa mediante la cual el profesor en el transcurso de un período de tiempo rigurosamente establecido y un lugar adecuado para este fin dirige la actividad cognoscitiva de un grupo constante de estudiantes; teniendo en cuenta las particularidades de cada uno y, utilizando los tipos, medios, métodos de trabajo para crear condiciones propias a fin de que aprehendan los fundamentos estudiados y desarrollen las capacidades cognoscitivas.

Desde esta visión la clase debe cumplir exigencias específicas como:

- Carácter bilateral de la actividad.
- Rol activo del estudiante.
- Rol facilitador, orientador, guía y modelo del profesor.
- Reconocimiento de la importancia del trabajo en grupo.
- Tratamiento y respeto a las diferencias individuales.
- Dominio de métodos y medios de enseñanza y aprendizajes.
- Condiciones para crear y recrear el conocimiento en el aula e independientemente.
- Consonancia entre lo instructivo y lo educativo.

Con estas premisas planificar una clase para el desarrollo de una asignatura desde los elementos básicos del currículo y su proyecto, se organizará a partir de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

seis interrogantes que casi siempre habrá que plantearlas antes de iniciar una acción e intención educativa que tiene un fin determinado.

- *¿Qué enseñar?* Referente a los objetivos o metas de aprendizaje de los estudiantes con quienes se va a trabajar el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- *¿Cuándo enseñar?* Referido al tiempo de secuenciación de los contenidos que se desarrollará en cada etapa o período previsto para el efecto.
- *¿Cómo enseñar?* Esta interrogante involucra los principios y procesos metodológicos con recursos adecuados y justificados desde una triple perspectiva:

El aprendizaje de los diferentes tipos de contenidos requiere con frecuencia formas diferentes de trabajarlos.

La diversidad de estudiantes que configuran el grupo y sus distintos estilos cognitivos, orientarán hacia diferentes formas de ejecutar la enseñanza-aprendizaje.

Las características individuales de cada profesor y su forma de interacción con los estudiantes influyen en la aplicación del método y su estilo de liderazgo.

- *¿Con qué enseñar?* Referido a los recursos materiales, humanos y económicos que permitirán desarrollar y optimizar el proceso metodológico y experiencial de manera real.
- *Qué, ¿cómo y cuándo evaluar?* Constituye el espacio de reflexión sobre el desarrollo del trabajo como fuente de entrada del conocimiento y lo que acontece después como producto de aprendizaje analizando los factores que intervinieron en el proceso educativo, siendo instrumentos de investigación del propio currículo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Los aspectos mencionados aseguran la coherencia vertical y horizontal del proceso de formación constituyendo pilares metodológicos en los que se fundamentan los diseños curriculares, teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

- *Partir del nivel de desarrollo de los estudiantes:* Para ello, habrá que determinar los conocimientos previos que poseen el estudiante, es decir los conocimientos y capacidades que el alumno ha adquirido antes de entrar a manejar nueva información y contenidos.
- *Favorecer la construcción de aprendizajes significativos.* Que los estudiantes sean capaces de utilizar en la vida lo aprendido en la escuela, situación que se produce cuando la tarea tiene en cuenta sus intereses y necesidades que permiten una adecuada motivación para impulsar el inicio a la realización de la tarea y dar sentido a lo que hacen, así se complementa la relación entre lo que ya saben con el nuevo conocimiento, es decir establecer las conexiones entre lo ya aprendido y lo que hay que aprender, (Hernández López, 2009).
- **Consideraciones previas al aprendizaje del Violoncello.**

Antes

- Concienciar al estudiante sobre la importancia de la música, como medio de conocimiento y comunicación, despertar el interés por su estudio; y, consecuentemente mostrar interés por el estudio del violoncello, curiosidad por su repertorio y sus posibilidades.
- Propiciar el estudio o práctica individual logrando que el estudiante prevea del tiempo necesario para realizar la misma, con el objetivo de conseguir el “hábito de estudio”.
- El docente debe identificar el conocimiento previo del estudiante sobre las técnicas básicas de ejecución del violoncello, como punto de partida para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

organizar y poner en marcha las nuevas actividades y el nivel de dificultad de las mismas.

- Conceder un carácter lúdico y participativo para el disfrute de la clase de violoncello.
- Que los contenidos tengan una vivencia lógica cercana a la realidad social, cultural y formativa que permita establecer relaciones significativas en su propio entorno.
- La clase debe ser participativa con la intervención activa y motivada del alumno en todo el proceso de enseñanza aprendizaje, construyendo y afianzando sus propios conocimientos sobre la ejecución del instrumento.
- La enseñanza y el aprendizaje deben ser progresivos y flexibles adaptándose a la velocidad y ritmo de interpretación y análisis de los estudiantes, yendo desde lo fácil a lo complejo.
- El desarrollo de las clases será motivador que anime a la ejecución de las piezas de música ecuatoriana seleccionadas y así aprender, manteniendo una actitud positiva del maestro, generando un ambiente agradable de trabajo con un clima cordial y de respeto entre profesor y estudiante.
- Se debe preparar el contenido y actividades de cada sesión, porque sucede que la improvisación pierde la credibilidad y el interés del estudiante hacia los nuevos contenidos.
- Habrá que generar el conflicto cognitivo planteando problemas sobre la ejecución del instrumento para resolver en clase, presentando información nueva, sorprendente y contradictoria con los conocimientos previos para crear la necesidad de investigar y remover sus esquemas mentales.
- Se orientará la atención de los estudiantes hacia la nueva tarea o ejecución de nuevas obras, interesándolos a aprender por convicción y no por recompensas.



Durante

- Utilizar un lenguaje sencillo a partir del conocimiento previo sobre las técnicas de ejecución del violoncello por parte del docente que conoce la forma de expresarse y pensar de sus estudiantes.
- Variar los elementos técnico-musicales de la tarea para mantener el interés y la novedad porque la monotonía llevará al aburrimiento.
- Debe presentar amplia gama de estrategias de aprendizaje musical.
- Organizar actividades para grupos cooperativos como exposiciones, debates, representaciones investigaciones donde se crucen diferentes puntos de vista o que los compañeros sirvan de mediadores en la construcción del conocimiento.
- Permitir la actuación en clase para facilitar la autonomía del estudiante respetando su individualidad y tomándolo en cuenta dentro del grupo con sus potencialidades más que las limitaciones.

Después

- Diseñar las evaluaciones no solo para proporcionar información sobre el nivel de conocimientos sino para reforzar aspectos ambiguos que permitan precisar con mayor seguridad las técnicas y ejecución del instrumento.
- Los estudiantes deben conocer las razones del fracaso para poder corregirlas entre maestro y alumno.
- El profesor de violoncello debe evitar dar solo calificaciones, debe informar sobre el proceso de trabajo y aportación de todos y cada uno de los estudiantes.
- Incrementar la confianza del estudiante emitiendo mensajes positivos sobre los avances de cada uno por mínimos que estos se demuestren.
- Proporcionar información confidencial y personalizada procurando la retroalimentación constante en la ejecución del instrumento.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Que el estudiante perciba los nuevos contenidos diseñados en el texto de enseñanza del violoncello utilizando música ecuatoriana y pueda relacionarlos con los conocimientos del nivel anterior ya dominados.

Estrategias técnicas.

Técnicas gestuales:

Cuidar la posición erguida, levantando el arco sostenido en la mano derecha y elevándolo hacia arriba.

Valorar la importancia del movimiento del cuerpo, la relajación muscular y la respiración en la interpretación.

Levantarse de la silla agarrando el violoncello por el mástil con la mano izquierda inclinándolo hacia adelante.

Técnicas rítmicas:

Dar palmas pausadas dando tiempo al estudiante a descifrar el mensaje que se procura transmitir según el ritmo y estilo de ejecución de cada pieza.

Técnicas melódicas:

Relacionar las actividades reproduciendo una melodía conocida por el estudiante, al reconocerla producirá un efecto de curiosidad para interpretarla.

Técnicas informativas:

Haciendo preguntas sobre la música ecuatoriana y la de los clásicos que permita establecer similitudes y diferencias de tal manera que facilite la curiosidad hacia la investigación y la búsqueda de información sobre la ejecución del violoncello y así mantener la atención de los estudiantes.



Contenidos transversales.

Educación moral y cívica relacionada con la música nacional y heroica de nuestros pueblos.

Educación para la paz y la convivencia sociocultural nacional e internacional.

Educación ambiental relacionando los diferentes ritmos ecuatorianos que identifican las regiones geográficas del país.

Educación del consumidor vinculada a la producción y valoración artística.

Educación para la igualdad de oportunidades en ambos sexos.

Educación para la salud integral utilizando y ejecutando música instrumental.

En síntesis, el profesor de violoncello debe establecer significación desde el punto de vista de la estructura lógica de la materia y su secuencia, por ejemplo, dentro del campo musical para aprender correctamente el silencio de corchea en anacrusa, es necesario haber trabajado previamente la corchea en grupos de dos y la corchea con su silencio de complemento.

Significación de la estructura psicológica del estudiante que supone conocer la capacidad y nivel de conocimientos previos y significación funcional de lo aprendido; es decir que todo conocimiento resultado del proceso de enseñanza y aprendizaje del violoncello en este manual, debe tener un valor funcional y aplicabilidad, de otra manera no se pueden establecer relaciones matemáticas entre las figuras, o las relaciones de figuras trabajadas en la rítmica con el lenguaje musical.

Contribuir al desarrollo de la capacidad de aprender a aprender, a partir de la práctica instrumental del violoncello y la vivencia de los contenidos procedimentales.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Conocer los esquemas de conocimiento que los estudiantes poseen, para buscar la distancia óptima entre lo que ya sabe del violoncello y lo que es capaz de aprender en el Nivel Básico Superior.

Promover una intensa actividad del estudiante para conseguir los aprendizajes significativos del violoncello, combinados entre la actividad física y mental, por sobre todo sacarle provecho a la acción grupal en el nivel Básico Superior.

Desarrollar la revisión bibliográfica y documental para identificar el o los textos para la enseñanza-aprendizaje del violoncello.

Acordar formas de llevar los apuntes y recopilación del material trabajado tanto a nivel individual como colectivo, (Campá Ansó C. d., 2012)

Los métodos en educación musical

En lo que se refiere a los estudios del área instrumental específicamente del violoncello, partiendo de las concepciones de metodología se retoman algunos conceptos:

Para Bochensky, es la forma y manera de proceder en cualquier dominio y ordenar la actividad hacia un fin, se refiere cualquier área, ajustada hacia una finalidad. Ferrater Mora, sostiene que el método es el orden manifiesto en un conjunto de reglas que sigue un determinado camino para alcanzar un determinado fin, contrapuesto a la suerte o al azar, el fin está antes que el método, porque cuando no hay regla suceden las cosas arbitrariamente, (Campá Ansó C. , 2012).

Curwen (1816-1880), fundador del método “Tonic Sol-FA”, ratifica el criterio señalando que “Un buen método educativo ordena todas las dificultades necesarias de la materia en una progresión tal que cada uno constituya un peldaño hacia el siguiente, y que estos peldaños entre una y otra sean



UNIVERSIDAD DE CUENCA

suficientemente difíciles como para estimular el esfuerzo, pero, sin considerarse necesariamente un obstáculo”.

Para Violeta Hemsy, el método consiste en una determinada ordenación y tratamiento de la materia de enseñanza, con el fin de adaptar ésta a la mentalidad y caracteres psicológicos del individuo o grupo de individuos al cual está destinada, asegurando así su transmisión directa y su más compleja asimilación (Hemsy de Gainza, 2002).⁷

A partir de la aparición de la corriente pedagógica de la escuela nueva surge la incorporación de elementos revolucionarios en la Pedagogía Musical. Entre los principales representantes de la Pedagogía Musical: Jaques-Dalcroze, Willems, Orff, Martenot o Kodaly, coinciden en que la Educación Musical mientras más pronto se inicia es mejor y aportan con sus proposiciones, soluciones e ideas pedagógicas para su desarrollo.

Los métodos que han prevalecido para la enseñanza a nivel general, tienen sus diferencias respecto a formulaciones que organizan los conocimientos teóricos y las realizaciones prácticas de la enseñanza profesional de la música. Existen los métodos tradicionales y lógicos, en los cuales se abordan los conocimientos de forma ordenada, pero sin tener en cuenta las capacidades e interés de los estudiantes. El factor lógico predomina sobre el pedagógico o el psicológico. Este criterio psicológico es el que se sigue al abordar la enseñanza de las figuras musicales y su significación (negras antes que redondas).

Los criterios más usados para clasificar los métodos en la enseñanza musical consideran:

⁷ Licenciada en Música (especialidad Piano) y Profesora de Química, graduada en la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Especializada en educación musical en el Teacher's College de la Universidad de Columbia (E.E.U.U.). Psicóloga Social, graduada de la Primera Escuela Privada de Psicología Social Enrique Pichon Rivière. Estudios de EUTONIA con Gerda Alexander en Francia (1976) y en Kopenhagen, Dinamarca (1982 y 1983). Pedagoga musical argentina, presidente del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical) desde su fundación en 1995 hasta el año 2005. Su obra se traduce en más de 40 títulos que abarcan la pedagogía general de la música, la didáctica del piano, de la guitarra, de los conjuntos vocales infantiles y juveniles, la improvisación musical, la musicoterapia, etc. con traducciones al italiano, al portugués, al alemán, francés, inglés y holandés. <http://www.violetadegainza.com.ar/categoria/biografia/biografia-biografia>. Consultado 22-03-16.



- El orden jerárquico de los elementos que constituyen la educación y adaptación del estudiante a la materia, se incluyen los métodos intelectuales lógicos, o activos psicológicos.
- Las funciones mentales psicológicas y corporales que ponen en juego métodos intelectuales, sensoriales, rítmicos.
- Los procedimientos dialécticos que aplican como los métodos analíticos, sintéticos, deductivos e inductivos.
- Los aspectos de la materia que destacan o se toman como punto de partida: rítmicos, melódicos, inventivos.
- El ordenamiento histórico como métodos antiguos, tradicionales, modernos o activos.
- El número de estudiantes que reciben la enseñanza a través de métodos individuales y colectivos.
- Las técnicas o sistemas auxiliares que los caracterizan como métodos de notación simplificada, métodos modales, tónica do, etc.
- Según Comenio, en su Didáctica Magna destaca que debe permitirse a los estudiantes de las escuelas que aprendan a escribir escribiendo; a hablar, hablando; a cantar, cantando; a razonar, razonando, es decir, formarnos a nosotros mismos con material propio y al mismo tiempo.

Rítmica de Jaques-Dalcroze

Emilio Jacques Dalcroze (1865-1950), compositor y pedagogo nacido en Viena, de origen suizo. Siendo profesor del Conservatorio de Ginebra, comprobó las numerosas lagunas de educación musical tradicional, lo que le impulsó a realizar su “Método de la educación por el ritmo y para el ritmo”, conocido como Rítmica. Aunque ya en 1910 había publicado dos artículos en los que resumía lo esencial de su pensamiento, fue en 1920 cuando tuvo lugar la aparición de *Le Rythme, la Musique et l'Education*, que en un principio fue concebido para los estudiantes de cursos superiores del conservatorio.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En la actualidad hay numerosos centros de pedagogía musical en los que se practica el método, entre los que podemos citar el Instituto Dalcroze de Ginebra, Bélgica, Francia, Alemania, España, Japón, EEUU, Austria, etc.

En España fue introducido por Joan Llongueres (1880-1953), poeta, músico y pedagogo. Tras estudiar un año en el Instituto Dalcroze de Dresde (1911-1912), fundó en Barcelona el Instituto Catalán de Rítmica y Plástica, el primero de esta especialidad en España y el segundo en el mundo. Entre sus aportaciones el método Dalcroze destaca sus canciones con gestos (más de un centenar).

Sus fundamentos son:

- El cuerpo, o la acción corporal es la fuente, el instrumento y la acción primera de todo conocimiento ulterior.
- Las impresiones de los ritmos musicales despiertan imágenes motrices en la mente del oyente y en el cuerpo reacciones motrices instintivas.
- La existencia de redes asociativas entre las zonas cerebrales (comprobadas recientemente) corroboran su creencia de que las aptitudes musicales no residen sólo en la capacidad auditiva, sino en representaciones multimodales. Por esta razón diseñaría numerosos ejercicios de estimulación de todas las modalidades sensoriales: Ejercicios que obligan a los músculos a ejecutar con precisión las órdenes (de inicio de movimiento o inhibición) con los que buscaba desarrollar la rapidez de las reacciones motrices del cerebro; ejercicios reforzadores de las imágenes motrices, orientados a automatizar series de movimientos; ejercicios que buscaban eliminar las inervaciones inútiles en la acción motriz; o ejercicios para individualizar las sensaciones musculares.

Sus objetivos son:

- Remediar las lagunas de la educación musical tradicional.
- Armonizar todas las facultades del ser.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Explorar las posibilidades de movimiento.
- Dominar las reacciones y movimientos corporales.
- Consolidar el sentido métrico midiendo el espacio y el tiempo de los movimientos.
- Desarrollar la atención, la concentración, la memoria y la expresión personal.

Gran parte de estos objetivos estaban destinados a resolver los problemas de arritmia que había detectado en sus estudiantes. Podemos definir la arritmia como una falta de armonía y coordinación entre la concepción del movimiento y su realización, originada por una irregularidad de las funciones nerviosas y musculares.

Algunos signos de arritmia podían ser:

- Ser incapaz de continuar un movimiento durante todo el tiempo necesario.
- Acelerar o retardar un movimiento que ha de ser uniforme, o lo contrario (no ser capaz de acelerar o retardar un movimiento).
- Empezar o terminar a destiempo.
- No saber encadenar movimientos.
- Ser incapaz de ejecutar simultáneamente dos o más movimientos contrarios.

Sus contenidos son:

- El cuerpo como eje fundamental.
- La educación musical a través del ritmo: percepción corporal, espacial, temporal y coordinación motriz.
- Los elementos musicales y su representación gráfica a través de la audición y la expresión corporal.
- Desarrollo del ritmo: pulso, acento, compás.
- Desarrollo melódico: altura, dirección, diseño melódico.
- El tempo y la intensidad.



- La educación musical a través de la canción con gestos y movimientos. (Educar, 2007).

Método de Martenot

Maurice Martenot, ingeniero y compositor francés, parte de la concepción de que el niño presenta las mismas reacciones psicosensores y motoras que el hombre primitivo, por lo que conviene trabajar el sentido instintivo del ritmo en su estado puro, descartando en un principio las nociones de medida y melodía.

Los objetivos del método Martenot son: hacer amar profundamente la música; poner el desarrollo musical al servicio de la educación; favorecer el desarrollo del ser; dar medios para canalizar las energías; transmitir los conocimientos teóricos en forma viva, concretándolos en juegos musicales; formar auditorios sensibles a la calidad.

Así pues, en las actividades propias de este método, deben realizarse

- Juegos de silencio
- Ejercicios basados en el uso del lenguaje (para Martenot, el uso de la frase verbal es el principio para la realización del ritmo).
- Audición interior
- Formación sensorial

Martenot considera que para llevar a cabo un buen trabajo rítmico es indispensable que éste se realice como repetición de fórmulas encadenadas. Los ejercicios de “ecos rítmicos” con la sílaba la, son células propuestas por el maestro que deben terminar en un valor prolongado para el reposo. Imitar y repetir una fórmula desarrolla el órgano sensorial.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Con respecto a la entonación, se parte de la imitación. Primero sin notación, con la sílaba nu, que puede subir o bajar de acuerdo con el intervalo, mientras sigue el movimiento melódico con el gesto (asociación del gesto y sonido)

Los ejercicios de relajación y los juegos de silencio, son también actividades propias de este método. (Pedagogía, 2016)

Método de Orff

Karl Orff es un compositor y pedagogo nacido en la ciudad de Munich en 1895. Estudió música en su ciudad natal y fue nombrado profesor de composición en el año 1950. Compositor de numerosas obras corales, pudiendo destacar su grandiosa composición “Carmina Burana”⁸.

Este método es un intento, hoy definitivo, por adoptar a la escuela primaria de ideas y material racionales para la educación musical de los niños.

Abordar ésta empresa ha supuesto una serie de reacciones y revisiones de conceptos y maneras que se habían hecho necesarias ante un replanteamiento de lo que la escuela exigía y precisaba.

La escuela que nosotros manejamos no es un centro musical especialista, como sería un conservatorio de música, la escuela primaria es ese amplísimo mundo en que los niños se educan de una manera muy generalizada, allí cultiva el niño todo lo que es necesario para la vida, desarrolla sus sentidos y aprende. Este es el principio por el cual nació la obra “Orff-Schulwerk”.

La pedagogía musical de Orff está basada en la actividad, la que origina un contacto con la música desde el primer momento contando con todos sus

⁸ *Carmina Burana*, es una cantata escénica del siglo XX compuesta por Carl Orff entre 1935 y 1936, utilizando como texto algunos de los poemas medievales de *Carmina Burana*. Se estrenó el 8 de junio de 1937 en la Alte Oper de Fráncfort del Meno dirigida por Oskar Wälterlin. https://es.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana
Consultada 22-03-16



UNIVERSIDAD DE CUENCA

elementos de ritmo, melodía, armonía y timbre, resultando una música sencilla, original, y elemental que conforma una unidad junto con el lenguaje y el movimiento.

Este método tiene como base los ritmos del lenguaje, siendo la célula generadora del ritmo y de la música la palabra hablada. Por tanto, su base la tiene en la triple actividad de, la palabra, el sonido y el movimiento. Este método forma a los niños en el aspecto musical de una forma natural y progresiva, mediante el juego y la improvisación de ritmos y melodías.

Objetivos:

- Desarrollo de la inteligencia y ejercitación de posibilidades motrices del cuerpo.
- Lograr la participación activa de los niños mediante adquirir un desarrollo del conocimiento gradual.

Contenidos:

Ritmos del propio lenguaje: entonación de ritmos, pregones, rima, adivinanzas, refranes, trabalenguas, etc...

- Ritmos y movimientos corporales adecuados o relativos al texto.
- Ritmos para percusión de sonidos determinados o indeterminados.
- Lenguaje y cantos de ecos, ostinatos y cánones melódicos.
- Entonación y melodías a través de intervalos de tercera menor.
- Canciones del propio folklore del país, su tradición y danzas.
- Instrumentos y su adecuación.
- Creación e improvisación espontánea.
- Audición de otras obras musicales con aplicación de movimiento.



Actividades:

- Juegos de prosodia rítmica.
- Juegos de coordinación rítmico-motriz.
- Juegos de entonación comenzando por terceras mayores y notas de la escala pentatónica, para más adelante pasar a la escala diatónica.
- Juegos de ecos, diálogos, cánones, etc...
- Aplicación de canciones folklóricas y danzas tradicionales.
- Realización de improvisación, prosódica, rítmica y melódica.
- Aplicación de instrumento de sonido determinados como: Xilófono, metalófono, carillones, etc...
- Aplicación de instrumentos de sonido no determinado como: cajas chinas, claves, crócalos, etc...
- Realización de audiciones musicales con ritmos, exploración de espacio y movimiento (Educar, 2007).

Método Kodaly⁹

Introducción. Origen y difusión

Kodaly (Keiskemet 1882- Budapest 1967). Junto con Bela Bartok realizo una renovación lingüística del canto popular y un gran estudio del patrimonio folclórico húngaro.

El papel de Kodaly en Hungría y también su repercusión internacional han sido más relevantes que el de Bartok por sus trabajos pedagógicos y didácticos, por ejemplo, algunos de sus trabajos fueron realizar una labor formativa de su método

⁹ Zoltan Kodály, fue un compositor, pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro. Se basó en la música campesina, la cual, según el autor, es conveniente que se comience a introducir en los ambientes familiares de los niños. El valor de Kodály se fundamenta en su labor musicológica realizada en la doble vertiente: la investigación folclórica y la pedagógica. Su método parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta, sino vinculada a los elementos que la producen como voz e instrumento “. La práctica con un instrumento elemental de percusión y el sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su método. <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-kodaly>. Consultado (25/03/2016)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

entre los profesores, crear y fomentar la nueva música culta húngara, publicar cancioneros y material didáctico para todos los niveles.

El elemento principal para Kodaly es el canto, la voz es el primer y más versátil instrumento musical que demasiadas veces dejamos en un segundo plano para utilizar pequeños instrumentos musicales. La práctica del canto es la base de toda la actividad musical porque de ella se deriva toda la enseñanza de la música. La meta real consiste en hacer cantar al niño perfectamente de oído y a la vista de una partitura. El solfeo es entendido solo como la lectura musical cantada.

Fundamentación Pedagógica

Debamos partir de que se deben mejorar los cursos de enseñanza musical que se imparten en las Escuelas de Magisterio.

Se debe enseñar música a los futuros maestros de educación musical, utilizando una metodología adecuada que permita que ellos puedan transmitir directamente la formación musical recibida excluyendo nocionismos teóricos y el árido solfeo tradicional.

La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar. El aprendizaje de la música en toda su esencia es una de las materias más amplias que implica un gran número de horas de práctica que no podemos dedicarle dentro del recinto escolar. Por ello, debemos transmitirles a nuestros estudiantes el entusiasmo por la música, tratando con todos los medios pedagógicos a nuestro alcance, que continúen la experiencia musical más allá del horario escolar (crear pequeños coros escolares, grabar temas populares musicales).

El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona personas disciplinadas y nobles de carácter. La música será un vehículo de educación cívica y social.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Para no estropear de forma irreparable las voces de los estudiantes debemos resolver los problemas de entonación, enseñar la correcta respiración y reconocer los problemas que conlleva la tesitura vocal de cada uno.

Para ello, debemos tener en cuenta los siguientes factores:

- Elegir un fragmento musical y fijarnos en el sonido más grave y agudo del mismo, teniendo en cuenta la edad y las posibilidades de nuestros alumnos. Debemos adaptarnos a la tesitura del estudiante.
- Antes de proponer una canción debemos realizar un estudio riguroso de: las figuras musicales, intervalos, modo, forma, dinámica. En la vida del estudiante la experiencia musical decisiva aparece entre los seis y dieciséis años, pues durante esta época de crecimiento es más receptivo y muestra mayor talento. Los niños cuando acceden a la Educación Primaria no suelen tener ningún tipo de formación musical.

Para sentirnos satisfechos debemos conseguir crear la inquietud y necesidad de continuar con su formación.

Importancia del canto y la canción popular

Para Kodaly la canción popular es la lengua materna del niño. La educación musical debe comenzar por ella. El sistema Kodaly utiliza canciones folclóricas ya memorizadas por el estudiante puesto que las conoce desde pequeño, y enseña el solfeo reconociéndolo en ellas. Esta innovación provocó y provoca una motivación enorme en el estudiante facilitando los mecanismos de aprendizaje.

Solfeo relativo frente a solfeo absoluto

El solfeo absoluto es la capacidad de cantar cualquier melodía en su clave correspondiente sea cual fuese su sistema modal, tonal o atonal. En el solfeo



relativo todas las escalas mayores y menores tienen un mismo orden de todos los tonos y semitonos, llama a la tónica de cualquier escala “DO” o “D”. Este DO es movable, por lo tanto, los diferentes grados de la escala se denominan con sus nombres latinos (RE, MI).

El solfeo relativo es, por tanto, uno de los grandes pilares del método. (Educar, 2007).

Método Susuki¹⁰

El método Suzuki está basado en el principio de que todos los estudiantes tienen talento musical. Para esto se aplica una serie de técnicas para que el niño se acerque al conocimiento musical y al manejo de instrumentos, que pueden llegar a ser de gran dificultad como es el caso del piano y el violín.

La idea de su creador, el Dr. Shinichi Suzuki, no es solo que los estudiantes aprendan música desde edades tempranas, sino que los pequeños logren un desarrollo integral como persona.

El método Suzuki está basado en el principio de que todos los estudiantes tienen talento musical.

- El éxito de este método se basa en la correcta estimulación de los niños.
- Se observó que los niños en sus primeros 5 años de vida aprenden a hablar por medio de la repetición, imitación de sus padres y por escuchar repetitivamente las palabras. Basándose en esto, El Dr. Suzuki, cree que es en esta edad, donde se debe desarrollar estas capacidades.

¹⁰ Shinichi Suzuki, fue un violinista y pedagogo musical japonés, creador del Método Suzuki para aprendizaje musical. Nace el 17 de octubre de 1898 en Nagoya-Japón y fallece el 26 de enero de 1998 en su pueblo natal. Entre sus obras destacan: Libros: Educados con amor: el método clásico de la educación del talento. <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5167/Shinichi%20Suzuki>. Consultado (30-03-2016).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- *La importancia de reforzar positivamente a los niños.* Con esto se logra mantenerlos motivados e interesados en su constante superación.

- *Los padres son fundamentales para el proceso de aprendizaje.* Los padres deben asistir con los niños a las lecciones y llevar lo aprendido al hogar, investigando, escuchando diferentes melodías, practicando con los instrumentos. En resumen, hacer lo mismo que se hace cuando los niños deben aprender a hablar, pero lo más importante es hacerlo con paciencia y con ternura.

La idea es estrechar al máximo los lazos entre padre e hijos desarrollando y fortaleciendo su autoestima. Este entrenamiento no busca desarrollar artistas, sino que ayudar al niño a disfrutar el contacto con este arte.

Beneficios del método Suzuki

- Aprender la música en forma divertida.
 - Reforzar la autoestima.
 - Desarrollar el enfoque y la concentración.
 - Mejorar las habilidades de estudio y ejecución musical.
 - Desarrollar la creatividad y la expresión corporal.
 - Desarrollar el interés por aprender.
 - Valorar el respeto por los demás.
 - Aumentar el respeto padre e hijo.
 - Desarrollar la Inteligencia Emocional, además de las inteligencias múltiples.
 - Cultivar su sensibilidad haciendo de la música un lenguaje para compartir.
- (Gonzalez, 2012).



1.1.3. **Articulación del constructivismo con la enseñanza del violoncello utilizando el repertorio de música ecuatoriana.**

Tipo de aprendizaje	Estudio del Violoncello	Música Ecuatoriana
<p>Por descubrimiento (J. Piaget)</p>	<p>En el estudio y aplicación del violoncello el aprendizaje por descubrimiento se evidencia en la parte que manifiesta que el estudiante se involucra en el aprendizaje activo, práctico. El aprendizaje de un instrumento musical y en este caso el violoncello es ciento por ciento práctico, y, si el docente maneja una buena pedagogía el discípulo se involucrará en forma efectiva, llevando el proceso a tal punto que desarrolle su “hábito de estudio”; es decir se comprometa a la práctica constante bajo la tutela de su profesor.</p> <p>En las clases grupales o de “ensamble” se desarrolla el principio del “equilibrio” del que habla Piaget, ya que el estudiante al llegar con una serie de conocimientos previos, pero que al realizarlo por primera vez siempre será una experiencia nueva y desconocida; no siempre</p>	<p>Al investigar los ritmos y creaciones de música ecuatoriana se identifican los diferentes autores y compositores.</p> <p>Al poner en práctica el nuevo repertorio de música ecuatoriana los estudiantes desarrollan las destrezas para diferenciarlos y encontrar similitudes.</p> <p>Cuando se ensaya y ejecuta nuevos ritmos ecuatorianos, tanto en lo individual con acompañamiento o en el colectivo, la composición musical tiene requerimientos para cada ritmo y melodía. Una vez que los estudiantes interioricen estos nuevos ritmos, se sentirán más “seguros” y se irá despertando el “interés” necesario por conocer nuevos retos en la interpretación musical. Esto porque la música ecuatoriana</p>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

	<p>a pesar que el docente le asignará un rol de acuerdo a su nivel se sentirá “cómodo”, ya que la práctica de la música requiere de una serie de aptitudes y actitudes. El nuevo integrante del grupo poco a poco irá “asimilando” su rol y así paulatinamente como se vaya acomodando se irá “acomodando” y se proyectará a nuevos roles dentro del grupo, e inclusive pretenderá llegar a realizar en algún momento la parte principal de la obras a estudiar.</p>	<p>está llena de recursos expresivos, entre los que podemos citar: apoyaturas, glisandos, mordentes, vibratos, ornamentaciones, prolongaciones, y otros que le dan ese “toque singular” de personalidad cultural y “sabor ecuatoriano”.</p>
<p>Vicario o por modelo (A. Bandura)</p>	<p>En la clase de música y específicamente en la de violoncello el docente demuestra cómo se ejecuta los diferentes ejercicios, estudios y repertorio en general. El estudiante todo el tiempo está observando y escuchando como ejecutar de mejor manera y se alimenta constantemente de este proceso. Así mismo los alumnos más adelantados ayudan en la observación y aprendizaje de los principiantes.</p>	<p>En ciertos grupos sociales y en los centros de formación musical aún prevalece el gusto por la música ecuatoriana. El estudiante recibe la influencia de esta música y ya en la clase personalizada o colectiva cultiva este interés, mucho más cuando tiene que resolver problemas técnicos o de interpretación que son propios en la música ecuatoriana.</p>
<p>Significativo (Ausubel)</p>	<p>Se evidencia a partir de los conocimientos previos que han desarrollado los estudiantes en</p>	<p>Se enmarca dentro del propio entorno familiar, educativo, cultural y social. Cuando la</p>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

	los ciclos iniciales, es decir que para llegar a utilizar el texto propuesto ya hay conocimientos que permiten ejecutar el violoncello y adaptarse a la música ecuatoriana.	música nacional es escuchada, cantada y ejecutada desde el propio contexto del individuo, entonces hay un conocimiento previo que tendrá significado entre otros conocimientos y aplicaciones de la música ecuatoriana.
Por mediación (L. Vigotsky ZDP)	El docente de violoncello observa, escucha la ejecución de los diferentes repertorios, así como también los ejercicios técnicos y estudios. Cuando el estudiante progresa reconoce los éxitos ejecutados, mientras que cuando existen limitaciones o errores, retroalimenta los procesos de aprendizaje del violoncello, encaminando al estudiante hacia una interpretación de las obras con componentes como: buena afinación, solvencia rítmica, manejo adecuado de la emisión del sonido, etc. Las obras realizadas para ejecutarlas en ensamble son el ejemplo perfecto para aprender en forma global y también pormenorizada en constante colaboración. El estudiante novato o con menos conocimientos en el instrumento	Se exterioriza cuando desde el contexto del hogar parte de la vida cotidiana se desarrolla escuchando música ecuatoriana, bailándola, cantándola. Por lo general los padres a través de los medios de comunicación hablado, especialmente la radio son los mediadores del aprendizaje de la música ecuatoriana y los niños desde pequeños la tararean y la danzan utilizando trajes típicos inclusive en sus centros educativos por lo general. En otras palabras, los padres son los primeros en despertar el gusto por la música, más aún si se trata de nuestra música. En la clase de música especializa ya sea en forma personalizada o grupal con



	aprenderá sin duda de sus compañeros más avanzados y juntos con el docente sacarán la obra adelante.	música ecuatoriana será el docente quien oriente a sus estudiantes otorgándoles los roles respectivos, de acuerdo a su desarrollo técnico instrumental.
--	--	---

Autor: Holger Bustamante Jaramillo

Fuente: Revisión de Teorías Pedagógicas y vivencias profesionales.

1.1.4. Los textos de violoncello y su importancia en el proceso enseñanza aprendizaje del instrumento.

El proceso de asimilación de un instrumento por una nueva cultura se inscribe plenamente en la globalización. Este proceso permite la integración de los instrumentos entre las actividades culturales habituales de un territorio, incorporándolo a una zona de interacción cultural globalizadora.

Las fronteras se abren en el mundo entero, la competencia es mayor, se construyen nuevos auditorios, se crean nuevas orquestas, se contratan destacados directores y solistas, los sueldos se van equiparando a los de otros países, de este modo incrementa la exigencia del nivel académico para la ejecución del instrumento.

El conocimiento de las realidades de otros países se torna más cercano y se trata de alcanzar un buen nivel artístico, hasta hace poco se podía entrar a una orquesta tocando unos compases de primer movimiento del concierto en Do Mayor de Joseph Haydn, sin embargo ahora se establecen tres rondas para tocar el primer movimiento en Re Mayor con cadencia incluida; otra para interpretar un concierto romántico y, finalmente una cantidad muy importante de fragmentos orquesta de gran dificultad, es decir para conseguir una plaza actualmente habrá que pasar realizando varias pruebas para conseguirlo. Hay que tener conciencia del nivel de exigencia en la preparación de los alumnos desde las etapas iniciales



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hasta su formación en los grados superiores. Se hace comparaciones con otros países de mejor nivel, pero habrá preocupación para reunirse los fines de semana para tocar y hacer música en grupo; en cuantas series de TV, se ve tocar el instrumento; a través de la lectura y de actividades complementarias se puede crear un entorno que estimule la seriedad de los estudios musicales. (Bilbao Asier, 2008).

Una frase o una serie de sílabas se formulan según un patrón rítmico instrumental que los estudiosos denominan patrón de línea cronológica y en Inglaterra se conoce como patrón de estándar que sirve de apoyo para la memoria y la enseñanza, (Makuma, 2010).

Para referirse a la influencia de los textos de estudio de violoncello y la importancia dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje es necesario una ubicación sociocultural desde el punto de vista histórico planteando formas de entender la vida en un sistema social dado, ya sea en contra, ya sea al margen de un mismo sistema lo cual no implica que posteriormente por lo menos algunos de sus elementos puedan formar parte de discursos hegemónicos en la misma sociedad. Expresiones que pueden expresarse unos grupos minoritarios que en muchos casos forman parte de corrientes socioculturales más profundas. Por ejemplo, en el caso de Latinoamérica donde la cultura europea ha jugado rol dominante respecto de la cual muchas de las culturas autóctonas han acabado sometidas y a veces en sus márgenes en relación a las políticas culturales de los movimientos indigenistas como en Chiapas, Ecuador y Bolivia donde el impacto ha sido mayor. (Oriol & Mauricio, 2005).

Según, Amílcar Cabral cultura es “... *la síntesis dinámica, en el plano de la conciencia individual o colectiva, de la realidad histórica, material o espiritual de una sociedad o de un grupo humano, tanto de las relaciones existentes entre el hombre y la naturaleza, como entre los hombres y las categorías sociales. Las manifestaciones culturales son de diversas formas sobre las cuales se expresa,*



de manera individual o colectiva en cada etapa de la evolución de la sociedad o grupo humano” (Makuma, 2010).

Desde la experiencia acumulada de Holger Bustamante¹¹, a través de algunos años como docente en este instrumento puedo decir que actualmente disponemos de una gama muy diversa de libros, tanto para el tratamiento de la técnica del instrumento musical, como para la elaboración de repertorio de obras ya sea para niños principiantes, medios o avanzados. Esto no ocurría hace unos veinticinco años, cuando como alumnos del conservatorio se vivenció que nuestras bibliotecas estaban provisionadas de algún material, pero era muy limitado; más bien la literatura existente y algunos textos en el caso del violoncello fue un legado de profesores rusos y de otras nacionalidades que trabajaron en ésta cátedra en nuestra ciudad por lo que gracias a su buena voluntad se contó con las bases bibliográficas para el estudio del instrumento en mención. Como estudiantes resultaba muy difícil conseguir estos materiales, ya que como era lógico los mismos se producen en países con herencias culturales mucho más sólidas en este ámbito, y porque no decirlo nuestras condiciones económicas tampoco permitía importar obras de estudio en este género.

Como había manifestado anteriormente es ahora, en los tiempos actuales cuando la tecnología y la comunicación ha tenido cambios vertiginosos y se encuentra en la cúspide de la modernidad, es que podemos contar con muchos textos, métodos, escuelas, etc. de diversos autores a nivel mundial, por así decirlo.

Los textos de violoncello son fundamentales para el aprendizaje de este instrumento y constituyen el pilar fundamental en el conocimiento tanto del manejo de la técnica o “mecanismo”, como para realizar o escoger el repertorio cuando llega el momento de iniciarse en la interpretación. Aquí se hace referencia a algunos autores como son Peter Thiemann, R. E. Sapornikov, Mark Yamspolsky, entre otros, que poseen sistemas de escalas, arpeggios, intervalos,

¹¹ Holger Bustamante Jaramillo, docente del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, instrumentista del Grupo de Cámara de la Universidad Nacional de Loja y la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional de Loja, en la especialidad de violoncello.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ejercicios que son material hoy en día obligados para toda persona que desee introducirse al estudio del violoncello. Otros autores que de igual manera son fundamentales en el abordaje de estudios técnicos y sistemas de ejercicios son: J. J. Dotzauer, Sebastián Lee, Alwin Schroeder, Bernhard Cossmann, Jean Louis Duport, David Popper, y muchos otros más.

El repertorio para el violoncello es muy variado y muy vasto, en esta parte tenemos una gama infinita de autores y casa editoras que han publicado y continúan proporcionando al mundo de la música libros y textos de música tanto de las edades antiguas, como de nuestros tiempos modernos. Dentro de la música para la elaboración de repertorio para este instrumento existe una infinita gama de textos entre los que puedo citar los textos de Susuki, los textos publicados por editoras americanas y europeas como la “International Music Company”, “Edition Peters”, las enciclopedias para violoncello publicadas por editoras “Moscú”, y muchas otras más que conforman las fuentes de partituras de música en los diferentes formatos como son obras para cello solo, sonatas, conciertos y obras con acompañamiento de piano y ensambles para este instrumento.

Entre los textos de estudio más destacados, se sugiere el listado que a continuación se detalla.

- R. E. SAPORNIKOV. Escalas, arpeggios e intervalos para Violoncello.
- VARIOS AUTORES. Estudios escogidos para menores para Violoncello.
- GERALD ARDERSON and ROBERT FROST. All for strings, book 1.
- SEBASTIAN LEE. Method for Cello, Op. 31, book 1. 12 estudios para la perfección de la técnica Op. 57. 40 estudios ejercicios melódicos y progresivos Op. 31
- J. J. F. DOTZAUER. Exercises for Violoncello, book 1 (G. Schirmer)
- THIEMANN PETER. Sistema de escalas básicas para Violoncelo.
- YAMPOLSKY MARK. Violoncello Technique.
- SCHROEDER ALWIN. 170 Foundation studies for violoncello.
- POPPER DAVID. Studies (Preparatory to the high school of cello playing).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Op. 76 y 40 Studies high school of cello playing Op. 73.

- COSSMANN BERNHARD. Violoncello-Studien
- KREUTZER RODOLPHE. 22 Studies for cello solo.
- FEUILLARD LOUIS R. Exercices journaliers, ED 1117.
- BATTANCHON FELIX. 12 Estudios especiales para Violoncello Op. 25.
- FRANCHOMME AUGUSTE JOSEPH. 12 Crapices Op. 7. Estudios Op. 35.
- KLENGEL JULIUS. Technical studies vol. I y II.
- DUPORT JEAN LOUIS. Estudios edición Peters.
- VARIOS AUTORES. Repertorio completo para el estudio del Violoncello.
- SUSUKI CELLO SCHOOL. Volúmenes 1 al 10.
- MARCELLO BENEDETTO. Sechs sonaten fur Violoncello und Klavier.
- VIVALDI ANTONIO. 9 Sonatas para cello y piano.
- HÄNDEL GEORG FRIEDERICH. Sonaten
- ROMBERG BERNHARD. Sonatas
- BACH JOHANN SEBASTIAN. Sechs Suiten.
- TELEMANN GEORGE PHILIPP. Sonaten.
- GOLTERMANN GEORGE. Five Concerts.
- BEETHOVEN LUDWIG VAN. Sonaten for Klavier und Violoncello (Schulz)

En lo que refiere a repertorio propiamente dicho para el violoncello solo, violoncello y piano, conciertos, sonatas, ensambles, pasajes de orquesta, etc., existe como lo manifiesto en párrafos anteriores muchas editoras americanas, europeas y otras que proporcionan estos materiales. Aquí es necesario puntualizar que actualmente con el internet y acceso virtual proporcionan al músico una gama infinita de opciones tanto “escritas”, como grabaciones en audio y video de obras de todos los tiempos. Sin embargo, la música ecuatoriana no ha sido introducida en estos estudios.



1.2 El empleo de música ecuatoriana en el proceso enseñanza-aprendizaje del violoncello.

1.2.1 Base histórica de los géneros musicales ecuatorianos.

La población ecuatoriana está conformada por grupos mestizos, indígenas y afro-ecuatorianos con características propias de sus manifestaciones histórico-culturales y artísticas que denotan sus particularidades musicales. El grupo indígena es el que manifiesta mayor diversidad étnica y cultural: huaoranis, shuar, achuaras, cofanes, yumbos, chachis, otavalos, saraguros, salasacas, awas, etc., distribuidos especialmente en la Sierra y el Oriente. Los grupos indígenas y afro-ecuatorianos forman constitucionalmente parte del aparato administrativo, económico y político del Estado y luchan por el respeto a sus derechos y manifestaciones culturales que en buena medida han sido asimiladas por los mestizos como parte de su identidad. Los mestizos se distribuyen en la mayoría de los sectores geográficos del país especialmente en la Sierra y Costa, en donde existen conservatorios y escuelas de música, que brindan una formación académica de corte europeo y una poca de música popular. Los afro-ecuatorianos tienen grandes capacidades musicales pero su música, danza e instrumentos se van extinguiendo a pesar de su resistencia puesta a prueba en varios siglos.

Hay tantas expresiones y conductas musicales en los pueblos ecuatorianos, que no es posible cubrir el todo trascendente o vital de su propia historia. La música existe mucho antes de que se conformen las fronteras y se establezcan demarcaciones limítrofes, aún antes de que el hombre esté interesado en definirla conceptualmente. Ningún escrito puede totalizar o compendiar la historia musical ecuatoriana.

El mundo sonoro en el Ecuador

A partir de dos fuentes fundamentales como la documentación escrita y la documentación iconográfica se tiene referencia sobre la música prehistórica



UNIVERSIDAD DE CUENCA

conociendo que a partir de 1526 los conquistadores ibéricos se acercaron a los territorios que hoy constituyen Ecuador y Perú, incursionando en 1531. En las costas de Esmeraldas dominaron al pueblo indígena de Coaque y posteriormente siguieron la marcha a lo largo de las costas de Manabí y Guayas donde hallaron varias comunidades como los Mantas, Caráquez, Huiancavilcas y otras poblaciones que habían desarrollado varias formas de vida poseyendo una rica cultura musical que no se respetó por parte de los españoles.

En los Andes, en el siglo XVI la permanencia incaica en el territorio del Reino de Quito fue corta debido a que los españoles empezaron la colonización, sin embargo, hubo intercambios de distinto tipo entre los pueblos de América Indígena tanto a nivel cultural como musical. De allí que el ritmo de *sanjuán* (*huayno*) al igual que el *yaraví* se extiende en la región andina (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I., 2002).

En la colonia, las expresiones artísticas de los pueblos precolombinos no fueron valoradas por la realeza española, sustituyéndose por la atención a los fríos lingotes de oro; para los colonizadores la música sonaba infernal, impía, marcial, fúnebre, lúgubre, ello explica que las danzas y música indígena fueron muchas veces prohibidas por las autoridades religiosas católicas, incluso instrumentos de uso ritual fueron destruidos, apuntando a debilitar la cultura que une y afianza a los pueblos tornándolos fuertes e indoblegables.

La música de la república. El siglo XIX se caracterizó por las luchas independentistas a flote para superar el coloniaje español e instaurar la República, es entonces que a partir de 1830 la música guerrera cumple su papel a través de las Bandas Militares de las cuales posteriormente provendrían las bandas de pueblo y juntas fueron el mecanismo de difusión y composición musical, adaptando las obras a nomenclatura dancística; incluso el Himno Nacional del Ecuador fue estrenado con banda militar en 1870.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El piano y la guitarra destacaron en el círculo burgués y popular. El diplomático Friedrich Hassaurek calcula que entre 1861 y 1865 habría 120 pianos entre las familias distinguidas. El pasillo antes de la mitad del siglo XIX destaca entre los más importantes repertorios como: mazurcas, polcas, contradanzas, valeses y otras piezas de salón. Paralelos al Primer Grito de la Independencia se fundaron algunas escuelas de música; Fray Tomas Mideros Altuna, de la Orden Franciscana compositor, cantante y organista, y el cantante Fray Tomas Mideros y Miño son organizadores de dos escuelas de música en el año de 1810 con clases de órgano y canto, la una en el convento de San Francisco y la otra en el de San Agustín, entre los músicos más destacados constan: Fray Ignacio Miño, Agustín Baldeón, Crisanto Castro, Francisco de la Caridad, José Miño, Mariano Jurado, Trinidad Morales, Cayetano Barahona y Francisco Paz.

El siglo XX. Se caracterizó por el establecimiento de la educación laica y una importante presencia de movimientos artísticos indigenistas en la literatura y plástica. En 1900 se fundó el Conservatorio Nacional de Música, 1928 el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil; en 1937 Conservatorio José María Rodríguez de Cuenca; la Banda Municipal de Quito en 1933. Además, la música popular inicia sus registros en discos de pizarra. En la mitad posterior se fundaron La Orquesta Sinfónica Nacional en 1956, el coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1954; Coro de la Universidad Central en 1972; Orquesta Universitaria de Instrumentos Típicos Latinoamericanos en Loja años ochentas; Orquesta de instrumentos Andinos en Quito 1990, Banda Juvenil del Consejo Provincial de Pichincha en Quito 1981, Banda Sinfónica Municipal de Quito 1990 (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I., 2002).

A lo largo y ancho de nuestra historia una pléyade infinita de compositores ha dejado un legado inmenso y rico de inspiraciones. El hecho de estar inmersos en un país multicultural y multimusical, como parte de este conglomerado estamos obligados a respetar las diferencias sonoras regionales en el cometido de construir una imagen integral de nuestra identidad musical.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El pasillo, el sanjuanito, el albazo, el danzante, la tonada, el pasacalle, el yaraví, etc., son el alma de nuestro pueblo convertida en canción y que representan el más fino tesoro de nuestra historia. Nombres como Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno, Salvador Bustamante Celi, Francisco Paredes Herrera, Carlos Rubira Infante, Gonzalo Vera Santos, Sixto María Durán, Segundo Cueva Celi, Guerardo Guevara, entre otros; son el reflejo de mentes brillantes, que dotados de sensibilidad y talento nos legaron un exquisito bagaje de composiciones tanto en lo académico y popular.

Como se puede deducir, el Ecuador tiene bases más que suficientes de cultura musical como para proyectarlos a los diferentes niveles de estudio, y porque no ponerla al servicio de ese gran conglomerado de niños y jóvenes que están ávidos por conocer nuestra música. Esta es una razón más que suficiente para implementar y proponer un manual complementario para la enseñanza del violoncello retomando un repertorio propio y cercano a nuestra realidad, que motive a los estudiantes a vincular la música nacional en la interpretación instrumental.

1.2.2 Géneros musicales ecuatorianos: tipos y características fundamentales.

Caracterización de los ritmos ecuatorianos

- **Pasillo**

Es un baile y canción mestiza surgido en el segundo tercio del siglo XX, en los territorios que tiempo atrás comprendían la Nueva Granada (Ecuador, Colombia y Venezuela), se cree es una adaptación de vals europeo, se puede traducir como baile de pasos cortos. A partir del pasillo de baile, surgió una versión cantada que configuró al pasillo canción que se mantiene en la actualidad en Ecuador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No se tiene claridad en su origen como ritmo criollo que se cantaba y bailaba en la etapa colonial. El periodista Alejandro Andrade Coello, (1881-1943) sostiene que el pasillo es introducido a Quito en 1877 en el gobierno de Veintimilla por dos agregados diplomáticos colombianos uno de ellos el poeta Rafael Pombo y que los primeros compositores ecuatorianos serían los quiteños Aparicio Córdoba y Carlos Amable Ortiz con su pasillo *Los bandidos*.

La dispersión geográfica del pasillo abarca Ecuador, Colombia, Venezuela, aún Costa Rica (pasillo huanacasteco) y Panamá; sin embargo, por el año 1896 en Estados Unidos se publicó un pasillo que permitió identificar la popularidad de este género en los años treinta extendiéndose a México, Perú y Argentina.

En sentido general la estructura musical del pasillo corresponde a la forma A-B-A y sus posibilidades, la introducción consta comúnmente de 4-8 o 12 compases, en tonalidad menor, en la segunda parte se presenta una modulación a mayor y se considera a Enrique Espín Yépez como el introductor del movimiento allegro. Hay que anotar que en los pasillos antiguos se utilizaba como recurso el cambio rítmico en la segunda parte que aparentaba un cambio de tempo de modo que lo hacían con las mazurcas que prolongaban su cadencia al segundo tiempo; estructura que se encuentra tanto en los pasillos con texto como en los instrumentales, en el primer caso las partes (A-B) se van intercalando de acuerdo a la longitud del texto.

En cuanto a la temática general de los textos del pasillo en mayor porcentaje tienen que ver con los afectos y sentimientos: amor, dolor, odio, cariño; lo trágico, la muerte, aunque también existen pasillos que tienen que ver con el arraigo, la geografía, religión, moral, cívica, etc. (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

Para otros, el pasillo es una expresión del vals europeo que llegó al pueblo ecuatoriano desde Colombia durante las guerras de la independencia; cuando Colombia, Venezuela y Ecuador pertenecientes al Virreinato de Nueva Granada y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

desde 1822 hasta 1830 de la Confederación de la Gran Colombia, por lógica el vals austríaco gana gran popularidad en las nuevas repúblicas independientes aunque en cada país adquiere su propio sabor regional; el pasillo colombiano tuvo influencia del bambuco, el pasillo venezolano, del joropo y el pasillo ecuatoriano; del sanjuanito y el yaraví.

Es un sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de “pareja entrelazada” con pasos cortos y rápidos, de origen multinacional, inicialmente se llamó “El Colombiano, o La Colombiana”, como referentes de “La Gran Colombia”. Inicialmente el pasillo fue un género musicalailable propio de los estratos populares que ganó espacio rápidamente por ser baile de pareja unida como respuesta contestataria a los bailes de salón de la burguesía criolla. Los primeros pasillos por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras tan solo a través de la tradición auditiva.

Hay partituras de pasillos que datan de fines del siglo XIX, posteriormente aparece el pasillo canción, como ejemplo de un proceso de innovación donde el préstamo cultural hace que confluyan varios géneros musicales generando una simbiosis de compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos sociales y culturales en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico tímbrico y lingüístico.

Para Mario Godoy, el pasillo ecuatoriano se escribe en compás de $\frac{3}{4}$, identificándose entre otras de sus formas A-B-B, a veces A-B-C con introducción o estribillo de 4 a 8 compases, actualmente en tonalidad menor donde predomina la pentafonía andina con notas de paso o “pién”, o la pentafonía con base pentafónica; en el siglo XIX en el repertorio pasillero predominó la tonalidad mayor; actualmente en la métrica se utiliza la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, (Godoy Aguirre, 2005).

Su nacionalización surge entre 1920 y 1930. El pasillo ha tenido y continúa teniendo una gran influencia en la forma en que los ecuatorianos imaginan y perciben su identidad cultural nacional. Observado en las diferentes reacciones



UNIVERSIDAD DE CUENCA

que genera ya sea orgullo, rechazo o indiferencia, en personas de diferentes edades y condiciones sociales. Para las generaciones mayores el pasillo es el símbolo musical del Ecuador reflejando la naturaleza gentil y culta de los ecuatorianos a través de la letra poética. Las generaciones jóvenes en cambio tienden a identificarlo como música antigua, triste y depresiva; la gran mayoría de coterráneos lo identifican como una música que hace llorar propiciando el consumo de alcohol especialmente cuando se trata de olvidar las penas del amor.

Su origen se vincula a la identidad del pueblo ecuatoriano; lo analizan a partir del contenido lírico, el carácter musical y la raíz etimológica de la palabra. El historiador Gabriel García Cevallos señala que el pasillo es una versión de *lied* alemán, mientras que Humberto Toscano vincula su carácter nostálgico al *fado* portugués; la vinculación de ambos géneros musicaliza una poesía refinada, y representan sentimientos de pérdida y nostalgia altamente valorados en Portugal y Ecuador. La hipótesis que lo asocia con los géneros musicales nativos refleja el deseo de reivindicar su origen indígena. Gerardo Falconí, Arturo Montesinos y José María Vargas sostienen que el pasillo ecuatoriano tiene una influencia del yaraví, el sanjuanito y el pase del niño del siglo XX; sin embargo, para Wong, estos géneros tienen un patrón distintivo en compás binario que descarta esa posibilidad.

El pasillo se ha convertido en el marco referencial de la ecuatorianidad con el cual las generaciones jóvenes se identifican cuando entran en la adultez o cuando salen del país y sienten nostalgia por la patria. Es un género musical de danza con texto, luego canción, se lo encuentra en Ecuador, Colombia, Venezuela (valse), en Costa Rica (pasillo guanas teco), Panamá y Cuba, (Wong, 1999).

- **Sanjuanito.**

Baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversai Salazar (1984-1956), comparten la idea que nació en San Juan de Ilumán del cantón Otavalo provincia de Imbabura-Ecuador, danza ejecutada en honor a San Juan como tal toma el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

nombre de “San Juanito” y forma una categoría dentro de las danzas religiosas acompañando los peregrinajes para venerar la imagen de San Juanito de Otavalo, San Juanito de Cotacollao, etc.

Por otra parte, los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita d'Harcourt de sus investigaciones en Perú y Bolivia sostienen que esta danza es un Waynito, criterio complementado por Luis Gerardo Guevara (1930) que sostienen que el *sanjuán*, es una transformación del *huayno* (originario de Perú y Bolivia) como aporte de la invasión incásica; sin embargo se acopla la consideración que antes de ser sometida la provincia de Imbabura batalló como veinte años contra los ejércitos de los incas y poco después del suceso de Yahuarcocha se produjo la invasión española, lo que no da un margen de tiempo para pensar con seguridad que los incas difundieran o establecieran un fuerte influjo de su música. Por otro lado es posible creer también que este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás aún antes de la formación del imperio incásico. Solamente así se da explicación a su dispersión que abarca a varios pueblos: Bolivia, Perú, Ecuador, partes de Argentina y Chile, y, de introducción más reciente en Colombia. El presidente de la República del Ecuador Antonio Borrero (1825-1912) llamaba al *sanjuanito* indígena la “*Marsellesa Nacional*”, (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

Para Mario Godoy, el *sanjuanito* es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social como fusión y síntesis de elementos musicales sociales y culturales. Aunque hay una buena producción de *sanjuanitos* costeños, los mestizos serranos son los que más identifican a éste género; hace varias décadas los investigadores musicales extranjeros citaban como sinónimo de música y danza mestiza de Ecuador.

Se identifica como género musical binario en 2/4, danza con texto estructurado con tonalidad menor, de mucha aceptación especialmente en la Región Andina.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Su origen como danza ceremonial indígena se relaciona con la antigua celebración del Inti Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio en homenaje a San Juan. Existen *sanjuanitos* indígenas y mestizos, los primeros usan en el nivel melódico una escala anhemitónica–pentatónica, o una escala diatónica; existen sanjuaneros o sanjuanitos indígenas de Imbabura, Pichincha, Chimborazo, con diferentes métricas muy distintos al convencional sanjuanito mestizo. El rasgueado de la guitarra para el *sanjuanito* de la zona de Imbabura es distinto al mestizo de otras serranías. En el *sanjuanito mestizo* es evidente la influencia europea especialmente en sus diseños cromáticos, (Godoy Aguirre, 2005).

- **Albazo.**

Conocido también como *capishca azuayo*, es un género nacional de danza con texto de metro binario compuesto en 6/8, de movimiento moderado en tonalidad menor, sus raíces surgen en el yaraví, el fandango y especialmente la zamba cueca, influenciado y hermanado con la cueca chilena, la zamba argentina y la marinera peruana. Al igual que el pasillo su difusión surge a inicios del siglo XIX en la época de las guerras de la independencia americana; la base rítmica del albazo es una derivación del yaraví, pero en otro tiempo más ligero y alegre; la palabra *albazo* se relaciona con la *alborada*, tratándose de una música perfectamente interpretada en las madrugadas por las bandas de pueblo en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba o para anunciar la fiesta.

En la provincia del Azuay se conoce también como *capishca cuencano* que se caracteriza por el rasgueado especial de la guitarra en tonalidad menor como ejemplo está *Por eso te quiero Cuenca* del Carlos Ortiz Cobo. El tempo aproximado, la cifra metronómica es negra con punto =110.

En el Valle del Chota de la provincia de Imbabura, se identifica la bomba del Chota como género afroecuatoriano hermanada con el albazo como *Pasito tun tun* de Mario Diego Congo entre otros.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En las provincias de Azuay, Cañar y Chimborazo, hermanados con el albazo están los tonos del niño interpretado por las bandas de música o los maestros de capilla en las procesiones navideñas o pases del niño, tienen la misma métrica en tonalidad menor, su tempo es más lento que el albazo y la cifra metronómica aproximada es negra con punto = 96, (Godoy Aguirre, 2005).

Igualmente se trata de un género musical de danza y baile de pareja suelta, se suele cantar a la madrugada, anunciando las fiestas del nuevo día, en principio los indígenas lo utilizaban para despertar a los novios al otro día de casados. La rítmica de base del albazo es la misma que la del yaraví, pero en otro tempo. El albazo tiene filiación y parentesco directo con el chapishka cuencano, el aire típico y es muy parecido a la bomba del Chota. (Bueno Arévalo, 2008).

- **Pasacalle.**

Género musical de danza con texto que asemeja a paseo, es un baile de pareja enlazada de metro binario simple 2/4, su origen radica en la polka europea, sin embargo, no tiene relación directa con el pasacalle español de metro ternario. Desde el siglo XIX la polka tuvo gran acogida y fueron las bandas musicales y varios compositores e intérpretes ecuatorianos como Carlos Amable Ortiz y otros, que compusieron e interpretaron polkas y se encargaron de difundirlo.

La palabra pasacalle inicialmente era un vocablo que servía para referirse a la música mestiza; en los años cuarenta del siglo XX luego de la guerra con el Perú en 1941 y la mutilación territorial de 1942, el terremoto de Ambato en 1949 y el auge de la radiodifusión ecuatoriana, la antigua polka radicada en Ecuador alcanzo su propia personalidad convirtiéndose en pasacalle ecuatoriano que canta al terruño, a las ciudades, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana y al perdido orgullo nacional; en oposición a los formales himnos oficiales, el pasacalle se convirtió en himno oficial de algunas ciudades como *Ambato tierra de flores*, *Guayaquileño madera de guerrero*, *La Chola cuencana*, entre otros.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En este género predomina la tonalidad menor, sirve para animar verbenas, corridas de toros, fiestas familiares, desfiles y las comparsas que participan en fiestas urbanas y rurales del Ecuador, (Godoy Aguirre, 2005).

Se trata de un género musical de danza con texto. El pasacalle ecuatoriano tiene relación directa con el pasodoble español, con la polca europea y el corrido mexicano. Se fue gestando desde el siglo anterior, es un baile de mucho movimiento, de carácter social, se lo identifica en todo el país, en homenaje a provincias, ciudades, poblados e incluso barrios, se las considera como “segundos himnos” (Bueno Arévalo, 2008).

- **Danzante.**

La palabra *tushuy*, *ángel huahua*, se relaciona con un disfrazado, o personaje indígena que usando una vestimenta especial danza y baila en las fiestas andinas de: Pujilí, Salazaca, Yaruquíes, San Vicente, Amaguaña y otros.

El danzante es un género musical mestizo producto de la innovación de antiguas danzas y vigente preferentemente en la región andina con predominio de la tonalidad menor, tiene metro binario compuesto, se escribe en compas 6/8. En la percepción psicomotora se captan sonidos que se representan por una nota larga, seguida por una nota corta tradicionalmente llamado *ritmo trocaico*. El tempo, la cifra metronómica aproximada es negra con punto igual 48, por lo menos hasta finales de los años cincuenta del siglo XX se usaron como sinónimos el yumbo y danzante, pero a partir de la difusión internacional del danzante Vasija de Barro, se tiene un modelo del género musical que antes se daba poca importancia, (Godoy Aguirre, 2005).

Son géneros musicales de danza indígena que tienen sus orígenes prehispánicos y su localización está centrada en la región andina el danzante, y oriental del Ecuador el yumbo. Inicialmente el danzante tuvo la rítmica actual del yumbo y viceversa. A principios de los años sesenta se establece la rítmica que



actualmente los diferencia y les otorga su propia característica. (Bueno Arévalo, 2008).

- **Yaraví**

“Hurahui, haraví, yarahue” Es un género de música nacional de extensa zona andina posiblemente de origen precolombino; se interpretó en las labores agrícolas y reuniones familiares hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco, fatalista, a veces tierno y sentimental con poesía amorosa. De metro binario compuesto 6/8; su agógica, ritmo y percepción psicomotora es muy lenta de movimiento *larghetto*. La rítmica de base es negra, corchea, 3 corcheas. El yaraví criollo ecuatoriano en tonalidad menor finaliza con una coda en ritmo de albazo denominada por los músicos populares como mambo o fuga.

Luis H. Salgado lo identifica como una especie de balada indo-andina extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de *haravec*. Se distinguen dos tipos el indígena que es binario compuesto 6/8 y, el criollo ternario simple $\frac{3}{4}$, se diferencian no solo en el compás sino también en sus elementos: el aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos.

Para referirse a la música popular latinoamericana se usó los vocablos “aire nacional”, “aire del país”, “aire antiguo” o “aire popular”. Durante el siglo XIX para referirse a cualquiera de los repertorios o género musical ecuatoriano, también se utilizó el término “yaraví” o triste por ej. La obra “Yarabíes quiteños” de Juan Agustín Guerrero que contiene 28 partituras, con cantos religiosos, un “jaguay” interpretado como un cantar indígena propio de la cosecha, el sanjuanito, albacito dos cúxicus, yaravíes, un baile de los indios de Quijos, un amorfino y un alza que te han visto.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El yaraví no tiene nada de fantástico y hermoso, es tan natural y sencillo como un suspiro y falta de reglas musicales; no es más que la repetición de dos o tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, para un solo tiempo y unas pocas notas que se alteran para variar la expresión. Pero para los quiteños no hay mejor música de corazón que el yaraví, con la cual llora y se divierte a la vez y, entre un yaraví y una ópera italiana, prefiere la música de su país y no le falta razón porque es la música de sus padres con la cual creció, se alimentó desde la infancia y son esos acentos melancólicos maternos que siguen constituyendo los vínculos de amor hacia su patria.

Investigaciones realizadas por el Dr. Juan Guillermo Carpio Muñoz y el guitarrista Manuel Ercilla existe una interfluencia entre el yaraví peruano y el ecuatoriano. Sin embargo, en la actualidad el ecuatoriano se da mayores libertades en canción vocal o instrumental lo interpreta: solistas, dúos, tríos femeninos y masculinos se lo canta poco en el ámbito familiar y existen grabaciones instrumentales de destacados artistas y compositores ecuatorianos que datan desde las primeras décadas del siglo XX.

En Quito y Riobamba principalmente en ceremonias fúnebres con pequeños ensamble y conjuntos instrumentales se entonan luego de los actos litúrgicos entonan cantos profanos como algún yaraví.

Del yaraví al variar el tiempo, la velocidad metronómica, el nivel del ritmo, derivan en forma ascendente: el danzante, la tonada, el carnaval, tono del niño, el albazo, el capishca azuayo, la bomba y el yumbo.

Para el yaraví, el tempo, la cifra metronómica aproximada es negra con punto=42.

Para el danzante el tempo, la cifra metronómica es negra con punto=48.

Para la tonada el tempo, la cifra metronómica es negra con punto=74.

Para el carnaval de Guaranda el tempo, la cifra metronómica es negra con punto= 88.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Para el carnaval de Riobamba o carnavales Bolivarenses, el tempo, la cifra metronómica es negra con =96

Para el tono del niño en Azuay y Chimborazo, el tempo, la cifra metronómica es negra con punto =96

Para el albazo el tempo, la cifra metronómica es negra con punto=102

Para el capishca azuayo, el tempo, la cifra metronómica aproximada es negra con punto = 110

Para la bomba del Chota el tempo, la cifra metronómica aproximada es negra con punto= 116

Para el yumbo el tempo, la cifra metronómica aproximada es negra con punto= 124. (Godoy Aguirre, 2005).

- **El fox incaico.**

Es un género musical, canción vigente en el Ecuador desde los años veinte del siglo XX, considerado como una innovación del “fox trot” americano, de metro binario 4/4. En algunas composiciones ecuatorianas es audible el sabor nacional especialmente en el nivel melódico donde predomina la pentafonía andina.

La Bocina, constituye uno de los fox incaico de mayor impacto en Ecuador, del cañarejo José Rudecindo Inga Vélez compuesto en 1928 y grabado en ese mismo año en EEUU, por la Orquesta Madriguera dirigida por el Maestro Paúl Whitman. En la actualidad persiste este género respaldado por grandes compositores (Godoy Aguirre, 2005).

- **Capishca.**

Como género musical se estudia desde dos ópticas: la indígena y la mestiza. Es un género musical que denota tres variantes: el “capishca azuayo” “Por eso te quiero Cuenca” de Carlos Ortiz, es un género mestizo-urbano emparentado con el albazo. Segundo está el “capishca Chimboracense” como la venada, es un tema tradicional indígena mestizo-rural, versos quichua español emparentado con el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

aire típico y, en tercer lugar, el investigador Hernán Gallardo menciona el “catizca” de los indígenas Saraguros. (Godoy Aguirre, 2005).

- **Tonada.**

Igualmente se trata de un género musical de danza con texto. Su base rítmica se desarrolla a partir del danzante, con cierta similitud al de la chilena, pero la tonada en la mayoría de los casos se escribía en tonalidad menor y la chilena en tonalidad mayor, aspecto que permite establecer sus diferencias. (Bueno Arévalo, 2008)

- **Amorfino.**

Otro género musical de danza con texto. Muy difundido en épocas coloniales. En la región litoral los versos del amorfino tenían características de "contrapunto" o desafío acompañados por la guitarra, el acordeón o el rondín, eran tocados y cantados por los contendores o por alguno de los expectantes a veces en grupo a una sola voz. (Bueno Arévalo, 2008).

- **Aire típico.**

De igual forma se trata de un género musical de danza con texto que se baila con una pareja de forma suelta. Su zona inicial de difusión está en la sierra norte proveniente del repertorio del arpa indígena. Tiene una filiación directa con la rondeña, algunos los llaman cachullapis que se ejecutan y utilizan hasta la actualidad.

- **Alza que te han visto.**

Este género musical de danza con texto, es posible que haya surgido en el siglo XVIII, alcanzando gran popularidad en casi todo el siglo XIX, se le conocía en el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

litoral y en el altiplano, se identificaba como una danza cantada. La música del alza se hallaba en tonalidad mayor, y solo el estribillo modulaba a tonalidad menor. Se interpretaba con el acompañamiento de la guitarra o el arpa, (Bueno Arévalo, 2008).



CAPÍTULO II

PROPUESTA DEL MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA LA ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”.

Autor: Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo
ESQUEMA DEL TEXTO

- 2.1. PRESENTACIÓN
- 2.2. INSTITUCIÓN DONDE SE APLICA LA PROPUESTA
- 2.3. OBJETIVOS
- 2.4. OBRAS ECUATORIANAS SELECCIONADAS
 - 2.4.1. OBRAS Y COMPOSITORES
 - 2.4.2. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS
 - 2.4.3. FÓRMULAS DE ACOMPAÑAMIENTO DE LOS RITMOS SELECCIONADOS
 - 2.4.4. ADAPTACIONES Y ARREGLOS DE LAS OBRAS SELECCIONADAS
 - 2.4.5. BIOGRAFÍA DE LOS COMPOSITORES
 - 2.4.6. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS
- 2.5. BIBLIOGRAFÍA DEL MANUAL

2.1. PRESENTACIÓN

“El pedagogo musical de la segunda mitad del siglo veinte no enseña pedagogía, y ni siquiera enseña música, sino hace música con sus alumnos asumiendo así tanto las satisfacciones como los riesgos de su libertad al mismo tiempo que gratifica y se gratifica.”

R. Murray Schafer¹²

La labor del docente implica gran responsabilidad y trascendencia socioeducativa, para ello existe todo un quehacer científico que respalda el trabajo pedagógico y es en la medida que las ciencias incrementan sus teorías, métodos, tecnologías y más concepciones al servicio de la educación que requiere un profesional más competente y calificado.

Desde la consideración social que “la educación es un derecho de las personas a lo largo de su vida y un deber ineludible e inexcusable del Estado”¹³, debe estar atendida como una prioridad a la que se dedican muchos esfuerzos y recursos, implicaría hacer de la docencia una actividad cada vez más profesional, por ello

¹² R. MURRAY SCHAFER. El Rinoceronte en el aula. Editorial RICORDI

¹³ Constitución de la República del Ecuador, actualizada a enero de 2015 CEP, Corporación de Estudios y Publicación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cuando el docente desconoce principios y procedimientos de la Pedagogía para explicar los fenómenos y acontecimientos que ocurren a diario en su aula, si solamente recurre a su sentido común, irá perdiendo su profesionalismo.

La sociedad faculta al educador para ejercer una influencia que promueva el desarrollo personal y cognitivo del estudiante; la educación no sólo debe reducirse a la asimilación y construcción del conocimiento, se trata de la formación de un saber; implica el proceso orientado al desarrollo personal, donde el educando simultáneamente construye conocimientos y se desarrolla en planos diversos como persona. Este proceso requiere de la interrelación entre asimilación del conocimiento y desarrollo de la personalidad, cuya acción interactiva conlleva la intervención de la subjetividad del que enseña y del que aprende.

Para evitar la pasividad del proceso educativo desde una concepción tradicional; una forma más interactiva radica en comprender que el estudiante es el sujeto de su propio aprendizaje, que propicia una orientación activa-transformadora hacia el conocimiento lo cual repercute en otros planos de la vida personal. Complementariamente, la acción metodológica del docente tiene efectos decisivos; los contenidos de enseñanza informan mientras que los métodos forman, resaltando la idea de que el enfoque metodológico manejado en el aula puede formar un alumno seguro o inseguro, responsable o irresponsable, competitivo o cooperativo, creativo o repetitivo. Una significación importante destaca la forma de organizar el proceso educativo, ya que determina el modelo de vínculo comunicativo que se establece entre profesor, alumno y conocimiento.

Enseñanza y aprendizaje son procesos que se desarrollan en unidad, pues no existe el uno sin el otro, sin embargo, son diferentes. La enseñanza la ejecuta una persona mientras el aprendizaje ocurre en la otra a través del vínculo comunicativo y de éste último depende en gran medida la calidad de la educación.

Tanto la Pedagogía como la Psicología abordan el aprendizaje desde la dimensión cognitiva e intelectual donde interviene el ser humano con su cerebro



y, a partir de los enfoques humanistas de Carl Roger en las últimas décadas, toma fuerza la importancia del aprendizaje vivencial o experiencial unido con lo cognitivo que se refiere al aprendizaje unificado a nivel cognoscitivo, afectivo y visceral, donde el individuo participa de forma holística, como persona. Por tanto hay que resaltar que la pedagogía del violonchelo implica conocimientos técnico-interpretativo y desarrollo de psicoanálisis musical.

Las motivaciones, la seguridad emocional entre otras; se logran en la relación docente-alumno porque el carácter interactivo del proceso de aprendizaje, se ha ido vinculando con el estudio de los grupos humanos trascendiendo de lo individual hacia un proceso de carácter grupal.

Progresivamente la Teoría de los Grupos Operativos y del Aprendizaje Vicario, van sirviendo de fundamentación a una nueva forma de enseñanza y aprendizaje o, dicho de otra manera una “nueva didáctica” donde el aprendizaje es visto como experiencia en la cual el rol docente y del alumno son funcionales y complementarios mediados por un complejo proceso entre emisores y receptores hacia la dirección del flujo de información que comparten como contenidos de enseñanza, donde se crean y recrean significados sobre la base de reglas previamente establecidas en las cuales intervienen tres funciones comunicativas: función informativa, afectiva y reguladora.

De esta forma el aprendizaje pasa de ser pasivo y reproductivo a un proceso activo y transformador personalizado, donde el alumno se implica y desarrolla su flexibilidad, la capacidad de orientarse en su campo de acción para intervenir como sujeto activo en la búsqueda de conocimiento.¹⁴

Las nuevas exigencias pedagógicas y sociales se condicionan por la necesidad de formar ciudadanos activos en la búsqueda del saber capaces de poner sus conocimientos en función de la solución de problemas y transformar la sociedad

¹⁴ Deducción conceptual a partir de las lecturas e interpretaciones realizadas en la revisión bibliográfica para sustentar el capítulo I.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hacia un mayor desarrollo, justicia y equidad, donde la información requiere nuevas formas de enseñar potenciando la competencia comunicativa del docente y su práctica profesional en el manejo de las relaciones humanas. Situación que es inherente al trabajo que se desarrolla en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música, particularmente cuando se trata del violoncello.

El presente aporte de investigación se adscribe a la modalidad de manual en el área de la pedagogía musical, que tendrá su propio formato a través de repertorio de música ecuatoriana cuya estructura contiene una presentación fundamentada en el constructivismo; objetivos orientados al aporte psicopedagógico que incida en el mejoramiento de la calidad del proceso de enseñanza aprendizaje del violoncello en el nivel Básico Superior; ordenamiento de las obras de música ecuatoriana seleccionadas, fórmulas de acompañamiento, adaptaciones y arreglos de las obras; biografía de los compositores; orientaciones metodológicas y bibliografía, puestas a consideración de los lectores y músicos que interesen aplicarla.

2.2. INSTITUCIÓN DONDE SE APLICA LA PROPUESTA.

El Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, es una institución educativa de carácter público, adscrita al sistema nacional de educación, cuya función básica es la de formar talentos humanos en el nivel de Bachillerato Complementario Artístico en la especialidad de Música.

Hasta antes del 24 de marzo del 2015 los conservatorios del país poseían un sistema de estudios estructurado en cuatro niveles: Propedéutico, Inicial, Técnico instrumental y Tecnológico: El nivel propedéutico, que comprende dos semestres (un año), propende a familiarizar con formas elementales de la práctica musical y permitir el desarrollo de aptitudes artísticas y sociales que formen la personalidad y el futuro desempeño del alumno en las distintas disciplinas artísticas. El nivel inicial, con una duración de seis semestres (tres años) de duración, está destinado a desarrollar la formación básica psicomotriz, estética y artística del



UNIVERSIDAD DE CUENCA

estudiante, fomentando la capacidad creativa, emprendedora, que estimule el desarrollo como persona y su proyección musical.

El nivel técnico instrumental, con seis semestres (tres años) de duración, forma los seres humanos con competencias sólidas en el arte musical, utilizando instrumentos tradicionales y tecnológicos, agrupaciones instrumentales, grupos de cámara y talleres creativos, que les permita realizarse como personas y ciudadanos, incorporarse a la vida productiva y continuar estudios superiores. El nivel técnico instrumental, además, proporciona competencias como solista, ensambles y orquestas, y, el Nivel Tecnológico con seis semestres de duración (tres años) forma al estudiante para el manejo del sistema musical en sus aspectos teórico-prácticos, capacidad de análisis de las particularidades musicales y la idoneidad en la interpretación instrumental o vocal de todos los estilos.

En la actualidad; mediante Acuerdo Nro. MINEDUC-ME-2015-00065-A, firmado por el Ministro de Educación Augusto X. Espinosa A. en Quito, a los 24 días del mes de marzo de 2015, se expide el nuevo Currículo de Bachillerato Complementario Artístico en la especialidad de Música, donde se propone para los conservatorios del país una nueva malla curricular, quedando su estructura académica en cuatro niveles: básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato, destacando el tiempo de duración expresado en el Art.2.- Duración de la formación.- Para obtener el Título de Bachiller en Artes en la especialidad de música, con mención en el instrumento musicales estudiado, se requiere de once años lectivos de formación, distribuidos de la siguiente manera: dos años para básica elemental, tres años para básica media, tres años para básica superior y tres años para bachillerato.

Es necesario puntualizar que a raíz de creación de la Ley Orgánica de Educación Superior el nivel Tecnológico, pasó a ser regentado por la Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT), y por lo tanto depende de las directrices de esta ley.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

MALLA CURRICULAR

No.	ASIGNATURAS COMUNES	AÑOS DE ESTUDIO	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º
		EDAD MÍNIMA (AÑOS DE EDAD)	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	Instrumento Principal		-	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
2	Educación Rítmica Audioperceptiva		2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
3	Orquesta Pedagógica		2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	Lenguaje Musical		-	-	4	4	4	4	4	4	-	-	-
5	Instrumento Complementario		-	-	-	-	1	1	1	1	1	1	-
6	Armonía		-	-	-	-	-	-	-	-	2	2	2
7	Formas Musicales		-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
8	Informática Aplicada		-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
9	Historia de la Música		-	-	-	-	-	-	-	2	2	2	2
10	Coro		2	2	2	2	2	2	-	-	-	-	-
11	Orquesta		-	-	4	4	4	4	4	4	4	4	4
12	Conjunto Instrumental, Vocal o mixto		-	-	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	TOTAL		6	8	14	14	15	15	13	15	14	15	12

No.	MÓDULOS FORMATIVOS	AÑOS DE ESTUDIO	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º
		EDAD MÍNIMA (AÑOS DE EDAD)	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	Capacitación en Música		-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
2	Producción Artístico-Musical		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
3	Creación y Arreglos		-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
4	Formación y Orientación Laboral		-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
	TOTAL		0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	2

No.	ASIGNATURAS COMPLEMENTARIAS	AÑOS DE ESTUDIO	1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º	8.º	9.º	10.º	11.º
		EDAD MÍNIMA (AÑOS DE EDAD)	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1	Teatro para Cantantes										2	2	
2	Fonética para Cantantes										1	1	
3	Repertorio para Cantantes										2	2	2
4	Acompañamiento para Pianistas									2	2	2	2
	TOTAL		0	0	0	0	0	0	0	2	7	7	4

Activar Wi

*El programa de estudios de violoncello (ver en anexo 4).



2.3. OBJETIVOS

Objetivo general

Contribuir al mejoramiento de la calidad de aprendizajes de Violoncello a través de música ecuatoriana, para el Nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, de la ciudad de Loja.

Objetivos Específicos

1. Desarrollar aprendizajes significativos en los estudiantes de Violoncello, del Nivel Básico Superior del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi”, adaptando las obras del pentagrama nacional ecuatoriano tanto para formato de cello solo con acompañamiento, como para cuarteto y quinteto de violoncellos.
2. Favorecer la identidad cultural de los estudiantes de Violoncello, pertenecientes al Nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, seleccionando obras del pentagrama nacional ecuatoriano cercanas a su propia realidad sociocultural.

Los objetivos de la presente propuesta se circunscriben en el mandato constitucional de la República del Ecuador, en la sección Cuarta: cultura y ciencia; art. 21 que expresa *“Las personas tienen derecho a constituir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas”*¹⁵. En tal razón como ecuatorianos, tenemos el deber y derecho a la vez de identificarnos con lo nuestro especialmente en las instituciones educativas vinculadas al arte musical; utilizando materiales propios

¹⁵ Constitución de la República del Ecuador, 2008, P. 32



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de nuestra cultura y proyectando nuestra música hacia un entorno nacional e internacional.

2.4. OBRAS SELECCIONADAS

2.4.1. Obras y compositores.

TÍTULO DE LA OBRA	RITMO	COMPOSITORES
Invernal	Pasillo	Nicasio Safadi Reves
Las tres Marías	Pasillo	Alejandro Plazas Dávila
Sombras	Pasillo	Carlos Enrique Brito Benavides
Pasional	Pasillo	Enrique Espín Yépez
Lamparilla	Pasillo	Miguel Ángel Cazares
Cantares del Alma	Pasillo	Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez
Sanjuanito	Sanjuanito	Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez
Compañero	Sanjuanito	Alejandro Plazas Dávila
Chiquichay	Sanjuanito	Rubén Uquillas Fernández
Dolencias	Albazo	Luis Alberto Valencia
Avecilla	Albazo	Gonzalo Benítez Gómez y Luis Alberto Valencia
Reina y Señora	Pasacalle	Leonardo Páez Maldonado
Vasija de Barro	Danzante	Gonzalo Benítez Gómez y Luis Alberto Valencia
Puñales	Yaraví	Ulpiano Benítez Endara
Pedazo de Bandido	Aire típico	Carlos Rubira Infante
Poncho Verde	Tonada	Armando Idrovo
Por eso te quiero Cuenca	Capishca	Carlos Ortiz C.
Chinchinal	Fox Incaico	Víctor Ruiz

Fuente: (Godoy Aguirre, 2005)

Elaborado por: Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo

2.4.2. Análisis musical de las obras.

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
1	PASIONAL	Cello solo con acompañamiento cifrado. Quinteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación. Aplicar la técnica del vibrato.	Primer año del Nivel Básico Superior.	Pasillo Ecuatoriano o en compás ternario de 3/4	El registro de esta melodía abarca una extensión de doceava desde Do ² (c.33) hasta sol ³ (c.15). La melodía está constituida por secuencias melódicas ascendentes y descendentes comunes a la tonalidad, además de arpeggios y aproximaciones cromáticas que ascienden o descienden.	La presente obra está en tonalidad menor de La Introducción: (V7-i-ii-V7-i) Primera parte: (i-ii-V7-i-[V7 de iv Dm]-V-VI-V-i-ii-V7-i) Segunda parte: ([V7 de III C]-V7-i; i-V7-ii-V7-i)
2	INVERNAL	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación. Aplicar la técnica del vibrato.	Primer año del Nivel Básico Superior.	Pasillo Ecuatoriano o en compás ternario de 3/4	El registro de esta melodía abarca una extensión de dos octavas, desde el mi ¹ (c.33), hasta el sol ³ (c.13). La melodía está construida por frases motivicas de compases pares,	La obra está en tonalidad menor de Em. Introducción: (V7-i-V7 [dominante de G III]-V7-i) Primera parte: (V7-i-V7 [dominante de G III]-V7 [no resuelve]-V7 de B7[cadena de dominantes]-IV-V7-I de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
						posee intervalos de segunda, arpegios, secuencias cromáticas, etc.	[G]-ii7-V7-i) Segunda parte: (V7-i Am-V7 [D7]-I [G]-iv-i-V7-[v7 F#7 de V7 B7] VI); (VI-III-iv-i-V7-i-VI-[V7 D] – [I G]-iv-V7-i)
3	LAS TRES MARÍAS	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Manejar los adornos, la síncopa, los arpegios. Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación. Aplicar la técnica del vibrato.	Primer año del Nivel Básico Superior	Pasillo Ecuatoriano en compás de 3/4	La extensión de tesitura durante la obra es de una dieciseisava, desde Si1 (c.15) hasta La3 (c.34). Por el ritmo y los sonidos que utiliza la introducción la melodía es repetitiva. La melodía en su primera y segunda parte se desarrolla en forma ascendente.	La obra está en tonalidad menor de E. Introducción: (III-V7-i) Primera parte: (i-III-V7-III-V7-i-V7-III-V7-i) Segunda parte: (VI;III-V7-III-V7-i-V7-III-V7-i)
4	CHIQUECHAY	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del Sanjuanito. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Aplicar el golpe de arco: spiccato Adquirir la destreza de afinación.	Primer año del Nivel Básico Superior.	Sanjuanito Compás binario de 2/4	La melodía del Cello durante esta obra comprende la extensión de décimo cuarta (Si grave hasta el La de la tercera octava). La melodía emplea arpegios en la tonalidad fundamental y en la dominante. En la tercera parte	La obra está en tono menor de Mi. Introducción: (i-V7-i-III-V7-i) Primera parte: (III-V7-I; VI-III-V7-I;III-V7-i) Segunda parte: (VI; III-V7-I)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
						(c.38) hace uso de repetición del mismo sonido.	
5	PONCHO VERDE	Cello solo con acompañamiento cifrado.	Familiarizarse con el ritmo básico de la tonada. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Desarrollar la destreza de afinación.	Primer año del Nivel Básico Superior	Tonada en compás de 6/8	La melodía de esta obra se desenvuelve en el registro comprendido desde la nota Re ₂ (c.3) hasta la nota Si ₃ (c.11). Usa elementos como arpeggios, e intervalos que van desde la segunda menor (c.9) hasta la sexta mayor asc. (c.5)	La presente obra está en la tonalidad de Sol menor. Introducción: (i-V7) Primera parte: (V7-i-[V7 de III Bb-IV de Bb-I-V7-I-IV-I]) Segunda parte: (V7 de I Bb-IV-I-V7-IV-I-regresa al tono original Gm V7 de I Gm).
6	CANTARES DEL ALMA	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación.	Segundo año del nivel Básico Superior.	Pasillo compás ternario de 3/4	La melodía comprende un rango de casi dos octavas del registro grave (Si ₁), hasta el agudo (La ₂). Se emplea cromatismo ascendente y descendente, arpeggios en la tonalidad y secuencias melódicas en el rango de una	La obra se encuentra en Mi menor. Introducción: Cadencia (i-iv-V7) Primera parte: Empieza en la tónica, usa un acorde de paso (G) que pasa al acorde dominante. Cadencia (i-(G)-V7-i) Segunda parte: Cadencia (i-V7-i-III-V7-i)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
7	LAMPARIL LA	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación.	Segundo año del nivel Básico Superior.	Pasillo compás ternario de 3/4	octava (c. 54) La extensión del registro utilizado en esta obra es de una onceava. Emplea intervalos diversos dentro de la tonalidad. Utiliza cromatismos descendentes y cortos en la introducción.	La obra está en tonalidad de La menor Introducción: (V7-III-V7-i-V7-III-V7-i) Primera parte: (i-iv-III-V7-i); (V7-i-VI-V7-VI-III-V7-i) Segunda parte: Modula a Re mayor (I-dominante secundario V7 de Em-V7-I) Compás 38 retorna a Re menor (III-V7-i-VI-III-V7-i-VI-III-V7-i)
8	VASIJA DE BARRO	Cello solo con acompañamiento cifrado. Quinteto de Cellos (Score)	Manejar los adornos la síncopa, los arpeggios. Internalizar el ritmo binario de 6/8 tocando solo y Tutti. Agudizar la capacidad auditiva al tocar melodías diferentes al mismo tiempo.	Segundo año del Nivel Básico Superior.	Danzante en compás de 6/8	La melodía está ornamentada con una cadencia descendente con la escala pentafónica de Mi. En la primera parte usa el noveno grado como nota de paso al igual que el sexto grado mayor (c.22). En la parte final se arpeggia cadencialmente la melodía para terminar en la tónica.	La obra está en la tonalidad de Em. Introducción: (i-iv-V7 –resolución deceptiva que va al III [G]; V7 de [D]-resolución deceptiva que resuelve en C7-i-iv-III-VI-V7-i) Primera parte: Line cliché desde (i hasta VI [C]-V7 de III [G] pero se crea otra cadencia deceptiva que esta vez resuelve en i – III cadencia tonal descendente hasta VI–



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
							V7-i-III (movimiento tonal ascendente y descendente de G)- VI-V7-i) Segunda parte: (VI-V7 de VI [G], Movimiento tonal descendente desde el III hasta el IV de G [C], V7-i-(movimiento tonal ascendente y descendente de G)- VI-V7-i)
9	EL CHINCHINAL	Cello solo con acompañamiento cifrado.	Internalizar el ritmo binario de 2/2. Familiarizarse con el ritmo básico del Fox Incaico. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra con relativa velocidad.	Segundo año del Nivel Básico Superior.	Fox Incaico en compás binario de 2/2	La melodía de esta obra se desenvuelve en el registro del cello desde la nota Mi2 hasta la nota La4 todo dentro de un rango de onceava. La melodía presenta saltos interválicos desde segunda (c.5), hasta octava (c.26).	La presente obra está en tonalidad de Mi menor. Introducción: (i-VI-III-V7-i-V7-i) Primera parte: (i-III-VI-III-V7-i-V7-i) Segunda parte: (VI-V7 de [G]-III-V7-i) Reexposición (c.41): (i-VI-iv7- V7 de [G]-III-V7-i)
10	SANJUANITO	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos	Internalizar el ritmo básico del Sanjuanito. Ejercitar los	Segundo año del Nivel Básico Superior.	Sanjuanito en compás binario de 2/4	La extensión de tesitura durante la obra es de tres octavas desde Mi1	La obra está en la tonalidad menor de E. Introducción: (i)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
		(Score)	cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación.			(c.2) hasta Mi4 (c.42). La melodía se presenta en arpeggios y en melodías que ascienden y descienden en su mayor parte en el registro agudo del instrumento.	Primera parte: (VI-[V7 de i (Am)]-III-V7-i-III-i-III-V7-i) Segunda parte: (VI- [V (G) de I (C)]-[IV de I (C)]-V de I (C)- vi de I (C)- V de (C) IV (F) de I (C)-V7-i de (Em).
11	COMPAÑERO	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Internalizar el ritmo básico del Sanjuanito. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación.	Segundo año del Nivel Básico Superior.	Sanjuanito en compás binario de 2/4	El registro de esta melodía abarca una extensión de dos octavas desde el sol 1 (c.55) hasta el si 3 (c.29). La melodía se mueve con fluidez durante la obra. Contiene secuencias melódicas cortas que proponen diálogos entre si.	La obra está en tonalidad menor de Re, I aunque parezca cambiar al inicio de la primera parte a Gm. Introducción: Se mantiene en la fundamental Primera parte: (III –ii sustituto de [D7] - VI -vi de Gm; V7-i-VI sustituto de [A7] para resolver en i [Rem]). Segunda parte: (VI; V7 de Gm-VI de Gm-i[Dm]-V7 de Gm-i-VI de Gm como sustituto de V7[A7] de i [Dm]. Coda: (i-iv); (V7-i de [Gm]; (iv-VI-V7-i de [Dm]); (V7-i



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
12	PEDAZO DE BANDIDO	Cello solo con acompañamiento cifrado.	Familiarizarse con el ritmo básico del Aire Típico. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra con relativa velocidad. Desarrollar la destreza de afinación.	Segundo año del Nivel Básico Superior.	Aire típico en compás de 3/4	El registro utilizado en esta obra va desde la nota Do ₂ (c.23) hasta la nota La ₃ (c.30), desarrollando una tesitura de treceava. Es frecuente las notas aroximativas inferiores a las notas principales del acorde. Usa intervalos de segunda menor (c.12) así como de octava (c.25-26).	de [Gm]); i [Gm] La obra está establecida en la tonalidad de La menor. Introducción: Solo en el acorde de tónica Primera parte: (Cadena descendente desde i – VI-VI - V7 de III[C]-III-V7-i) Segunda parte: (i-V7-III-V7-i- VI de paso-VI-V7 de III[C]-V7-i)
13	SOMBRAS	Cello solo con acompañamiento cifrado Quinteto de Cellos (Score).	Internalizar el ritmo básico del pasillo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación. Aplicar la técnica del vibrato.	Tercer año del nivel Básico Superior	Pasillo Ecuatoriano en compás de 3/4	La extensión de tesitura durante la obra es de dos octavas y una cuarta desde Fa ₁ (c.68) hasta Do ₄ (c.76). La melodía emplea un sinnúmero de combinaciones, las que sobresalen son intervalos de cuarta, quinta, séptima (c.20), arpeggios.	La obra está en la tonalidad de Dm. Introducción: (V7-i) Primera parte: (i-V7-i-iv-V7-III-V7-i) Segunda parte: (V7-i-VII-III-V7-i-[V7 (D7) de i (Gm)]-VII-III-V7-i)
14	REINA Y SEÑORA	Cuarteto de Cellos (Score) Cello solo con	Internalizar el ritmo básico del pasacalle.	Tercer año del Nivel Básico Superior.(Por la	Pasacalle en compás binario de	El rango de tesitura empleado en esta obra es de fa# ₁ (c.90)	La obra está en tono menor de B. Introducción:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
		acompañamiento cifrado.	Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Adquirir la destreza de afinación. Aplicar la técnica del vibrato	variación del c. 92 hasta el fin)	2/4	hasta fa#3(c.97). La melodía a lo largo de la obra (primera y segunda parte se desarrolla en el registro medio y agudo). En la coda el registro se extiende a lo largo de dos octavas del instrumento)	(V7-i) Primera parte: (i-V7-iiiv-III-V7-i) Segunda parte: (VI G-[V (A) de I (D)]-V7 de I G);(VI G-[V (A) de III (D)-v-i-V-III-V7-i-III-V7-i). Coda: (V7-i); (i-III-V-i-III-V-i)
15	PUÑALES	Cello solo con acompañamiento cifrado.	Familiarizarse con el ritmo básico del yaraví. Internalizar el compás compuesto binario de 6/8. Manejar la síncopa, los adornos. Ejercitar los cambios de ritmo, así como los de posición que están en la obra. Desarrollar la destreza de afinación.	Tercer año del nivel Básico Superior.	Yaraví, compás binario de 6/8	La melodía de esta obra se desenvuelve en el registro comprendido desde la nota Re2 (c.29) hasta la nota Fa3 (c.6). Los elementos melódicos que muestra son intervalos de segunda mayor (c.6) hasta sextas mayores (salto del c. 7-8), en su introducción usa el arpeggio menor ascendente.	La obra está en Dm Introducción: Se mantiene en el tono fundamental. Primera parte: (VI-III-i-V7-i) Segunda parte: (III-VI-III-i-V7-i) Tercera parte: Pasa a un ritmo más alegre (muy parecido al albazo) (i-III-i); (VI-III-V7-i)
16	POR ESO TE QUIERO CUENCA	Cello solo con acompañamiento cifrado.	Familiarizarse con el ritmo básico del capishca. Internalizar el	Tercer año del nivel Básico Superior	Capishca en compás binario de 6/8	La melodía de esta obra se desenvuelve en el registro comprendido desde la	Esta obra está establecida en la tonalidad de Em Introducción:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
			compás compuesto binario de 6/8. Manejar la síncopa, el cromatismo. Ejercitar los cambios de posición que están en la obra. Desarrollar la destreza de afinación.			nota Si1 (c.6), hasta la nota La3 (c.37). Se emplean elementos como intervalos desde segunda menor (c.7) hasta octava (c.6-7), arpeggios ascendentes de la tonalidad (c.16)	Se mantiene en el acorde fundamental y al final usa la cadencia conclusiva (V7-i) Primera parte: (V7-i); (i-III-V7-i); (V7-i) Segunda parte: Modúla a Am (V7 – i-V7-i-III-V7-i); (regresa al tono anterior III-V7-i); (V7-i)
17	AVECILLA	Cello solo con acompañamiento cifrado. Cuarteto de Cellos (Score)	Manejar el trémolo, la síncopa, los arpeggios. Internalizar el ritmo binario de 6/8 tocando solo y Tutti. Agudizar la capacidad auditiva al tocar melodías diferentes al mismo tiempo.	Tercer año del nivel Básico Superior. Intermedios donde se maneje y comprenda el compás compuesto binario de 6/8 y su respectiva rítmica, además del concepto de tonalidad mayor y menor.	Albazo Compás compuesto Binario de 6/8	Melodía en tonalidad menor a cargo del primer cello que comienza en la letra A con un canon. Continúa en el compás 17 con una melodía donde el cello 3 hace la segunda voz y los cellos 2 y 4 realizan una contra melodía descendente en forma cromática que se re expone en el compás 43.	La obra está en la tonalidad de La menor Introducción: La menor Primera parte: Tiene una cadencia (VI-V7-i) Segunda parte: Mantiene la misma cadencia armónica que la primera parte. Coda: Está en La menor.
18	DOLENCIAS	Cello solo con acompañamiento cifrado. Quinteto de Cellos	Manejar la síncopa, los arpeggios. Internalizar el ritmo binario de 6/8	Tercer año del nivel Básico Superior.	Albazo en compás binario de 6/8	El registro de esta melodía abarca una extensión de una octava y media,	Esta obra está en tonalidad menor de Dm. Introducción: (III-V7-i)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

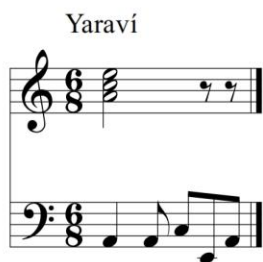
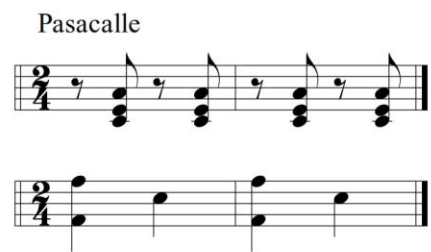
No.	OBRA	INSTRUMENTACIÓN	OBJETIVOS	NIVEL DE ESTUDIOS	RITMO	MELODÍA	ARMONÍA
		(Score)	tocando solo y Tutti.. Agudizar la capacidad auditiva al tocar melodías diferentes al mismo tiempo.			desde la fa 2 (anacruza) hasta el re 4 (compás final). La melodía se construye solamente en el registro medio y agudo del instrumento. Contiene saltos ascendentes y descendentes de tercera y cuarta.	Primera parte: (VI-V7 de III[F]-III-V7-i) Segunda Parte: (V7; III-V7-i;iV7-i)

*Fuente: Compilación de fuentes bibliográficas citadas y análisis profesional del autor.
Elaborado por: Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo*

2.4.3. Fórmulas de acompañamiento de los ritmos.

FÓRMULAS DE ACOMPAÑAMIENTO

EN PIANO





(Mora Rivas Raúl et al., 2006)

FÓRMULAS DE ACOMPAÑAMIENTO

EN GUITARRA

Pasillo

Albazo

Sanjuanito

Danzante

Pasacalle

Aire típico

Fox incaico

Yaravi

Capishca

Tonada

(Guerrero Gutiérrez & Santos Tejada César, CANTARES, Cancionero de Música Ecuatoriana, 1997)

(Guerrero Gutiérrez & Santos Tejada César, CANTARES, Cancionero de Música Ecuatoriana, 1997).



Score

VIOLONCELLO

Enrique Espín Yépez

Arr. Holger Bustamante J.

Moderato (♩ = 90)

©Edición y Adaptación HBJ 2014



Score

PASIONAL

Pasillo

QUINTETO DE VIOLONCELLOS

Enrique Espín Yépez

Arr. Holger Bustamante J.

Moderato (♩ = 90)

Cello 1 *mp*

Cello 2 *mf*

Cello 3 *mf*

Cello 4 *mf*

Cello 5 *mf*

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f*

Vc. 3 *f*

Vc. 4 *f*

Vc. 5 *f*

mf

mf

mf

mf

mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 PASIONAL

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

16

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

21

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

p

p

p

p

p

f

f

f

f

f

mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Allegro $\text{♩} = 140$ PASIONAL 3

Vc. 1 f

Vc. 2 mf

Vc. 3 pizz. mf

Vc. 4 pizz. mf

Vc. 5 pizz. mf

Moderato ($\text{♩} = 90$)

Vc. 1 mf

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

arco

arco

arco

f

f

mf

mf

mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 PASIONAL

Vc. 1 *mf* *f rit.*

Vc. 2 *f rit.*

Vc. 3 *mf rit.*

Vc. 4 *mf rit.*

Vc. 5 *mf rit.*

46 pizz. Fine

Vc. 1 pizz. Fine

Vc. 2 pizz. Fine

Vc. 3 pizz. Fine

Vc. 4 pizz. Fine

Vc. 5 pizz. Fine

INVERNAL

Pasillo

Nicasio Safadi

VIOLONCELLO

Score for Violoncello (Cello) and Accordion (Acc. Cif.).

Measure 1: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (B, E, D, G, B, E, B) and a treble line (B, E, D, G, B, E, B). Dynamics: *f*.

Measure 8: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (E, B, D, G, B, E, B) and a treble line (E, B, D, G, B, E, B). Dynamics: *mp*.

Measure 15: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (G, B, D, G, B, E, B) and a treble line (G, B, D, G, B, E, B). Dynamics: *f*.

Measure 22: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (G, A, B, E, B, D, G) and a treble line (G, A, B, E, B, D, G). Dynamics: *f*.

Measure 29: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (B, E, B, E, B, D, B) and a treble line (B, E, B, E, B, D, B). Dynamics: *f*.

Measure 36: Cello (Cello) starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) and a quarter note (C). Accordion (Acc. Cif.) starts with a bass line (E, E, D, D, G, G, B) and a treble line (E, E, D, D, G, G, B). Dynamics: *f*.

©Edición y adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 INVERNAL

Vc. 43 *cres* *f* II *f*

50 *f* *p*

64 *f* *p*

71 *a tempo* *mf* II *mf* II *mf* II

78 *f* *pizz.* *Fine*

C D G A_m B₇ E_m D G₇ B₇ E_m B₇ E₇ A_m D₇ G A_m E_m B₇ F₇ B₇ C C G A_m E_m E_m/B₇ B₇ B₇ E_m C D₇ G A_m B₇ E_m



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INVERNAL

Pasillo

Score

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Nicasio Safadi

Arr. Holger Bustamante J.

Score for Cello Quartet (Cello 1, Cello 2, Cello 3, Cello 4) and Violoncellos (Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, Vc. 4).

The score is written in 3/4 time, key of D major (one sharp), and tempo of 96 beats per minute. The music is marked *f* (forte) for the cellos and *p* (piano) for the violoncellos.

The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-6): Cello 1 and Cello 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Cello 3 and Cello 4 play a pattern of quarter notes. Vc. 1 and Vc. 2 play a pattern of eighth notes. Vc. 3 and Vc. 4 play a pattern of quarter notes.
- System 2 (Measures 7-12): Vc. 1 and Vc. 2 play a pattern of eighth notes. Vc. 3 and Vc. 4 play a pattern of quarter notes. Cello 1 and Cello 2 play a pattern of eighth notes. Cello 3 and Cello 4 play a pattern of quarter notes.
- System 3 (Measures 13-18): Vc. 1 and Vc. 2 play a pattern of eighth notes. Vc. 3 and Vc. 4 play a pattern of quarter notes. Cello 1 and Cello 2 play a pattern of eighth notes. Cello 3 and Cello 4 play a pattern of quarter notes.

©Edición y adaptación HBJ 2014



INVERNAL

31

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

p

mp

mp

p



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INVERNAL

3

37

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

This system contains measures 37 through 42. It features four staves labeled Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The key signature has one sharp (F#). Vc. 1 starts with a whole rest in measure 37, then plays a melodic line. Vc. 2, 3, and 4 play rhythmic accompaniment patterns. Measure 42 ends with a double bar line.

43

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

This system contains measures 43 through 48. It features four staves labeled Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The key signature has one sharp (F#). Measures 43-45 include crescendo markings ('cres') and a forte dynamic ('f'). Vc. 1 has accents (>) on measures 44 and 45. Measure 48 ends with a double bar line.

49

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

This system contains measures 49 through 54. It features four staves labeled Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The key signature has one sharp (F#). Measures 49-54 are marked with a forte dynamic ('f'). Vc. 3 and Vc. 4 have accents (>) on measures 52 and 53. Measure 54 ends with a double bar line.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4

INVERNAL

55

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

61

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

67

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

rit.

p

rit.

p

rit.

p



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INVERNAL

5

73

a tempo

Vc. 1 *mf* *a tempo* *f*

Vc. 2 *mf* *a tempo* *f*

Vc. 3 *mf* *a tempo* *f*

Vc. 4 *mf* *a tempo* *f*

3 3

79

Vc. 1 *pizz.* *Fine*

Vc. 2 *pizz.* *Fine*

Vc. 3 *pizz.* *Fine*

Vc. 4 *pizz.* *Fine*

1 4 2



LAS TRES MARÍAS

VIOLONCELLO

Pasillo

Alejandro Plazas

Arr. Holger Bustamante

Sheet music for Violoncello (Cello) and Accordion (A.C.) for the piece "Las Tres Marías" (Pasillo) by Alejandro Plazas, arranged by Holger Bustamante. The music is in 3/4 time, key of G major, and tempo is marked ♩ = 90.

The score is divided into five systems, each with a Cello staff (Vc.) and an Accordion staff (A.C.).

System 1: Cello starts with a forte (*f*) dynamic, playing a series of eighth notes. The Accordion provides harmonic support with chords: G, B7, Em, Em, B7. A second ending (II) is marked for the Cello.

System 2: Cello continues with eighth notes and a triplet. The Accordion changes to Em, B7, mf (middle fortissimo), Em, Em. A second ending (II) is marked for the Cello.

System 3: Cello features a triplet and a second ending (II). The Accordion plays a series of G chords, ending with B7.

System 4: Cello continues with eighth notes and a triplet. The Accordion changes to B7, G, G, B7, Em, Em. A piano (*p*) dynamic is marked for the Cello.

System 5: Cello continues with eighth notes and a triplet. The Accordion changes to B7, B7, G, G, B7, Em. A second ending (II) is marked for the Cello.

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 Las tres Marías

29

Vc.

A.C.

f

f

34

Vc.

A.C.

mp

40

Vc.

A.C.

f

46

Vc.

A.C.

p

52

Vc.

A.C.

f

Fine

Detailed description: This is a musical score for guitar (Vc.) and acoustic guitar (A.C.) for the piece 'Las tres Marías'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 29-33) features a strong bass line in the Vc. with chords Em, B7, Em, B7, Em in the A.C. The second system (measures 34-39) shows a more melodic Vc. line with chords C, C, C, C, G, G in the A.C. The third system (measures 40-45) continues the Vc. melody with chords G, G, G, B7, B7, G in the A.C. The fourth system (measures 46-51) features a softer Vc. line with chords G, B7, Em, Em, B7, B7 in the A.C. The fifth system (measures 52-56) concludes the piece with a final Vc. melody and chords G, G, B7, Em, Em, and a final chord of Em marked 'Fine'.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

Las tres Marias

14

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

20

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

25

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

p

p

p

f

f

f

f



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Las tres Marias

3

30

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

33

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

38

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 Las tres Marias

43

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

f

f

f

48

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

mp

mp

mp

mp

53

S.Vlc.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Fine

Fine

Fine

Fine



CHIQUICHAY

Sanjuanito

Rubén Uquillas

VIOLONCELLO

♩ = 100

Cello

mf

Acc. Cif.

Vc.

f

A

p

19



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

CHIQUECHAY

25

Vc.

mf

II

31

Vc.

II

f

38

Vc.

II

45

Vc.

mf

II

51

Vc.

f

D.S. al Coda

II

51

Vc.

f

II



CHIQUECHAY

Sanjuanito

Score

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Rubén Uquillas

Arr. Holger Bustamante

Score for Cello Quartet (Cuarteto de Violoncellos) of the piece "Chiquechay" (Sanjuanito) by Rubén Uquillas, arranged by Holger Bustamante. The score is in 2/4 time, key of D major, and tempo is marked as $\text{♩} = 100$.

The score is divided into three systems, each containing four staves (Cello 1, Cello 2, Cello 3, and Cello 4). The first system (measures 1-6) features a melodic line in Cello 1 with a *mf* dynamic, and a rhythmic accompaniment in the other three cellos. The second system (measures 7-12) features a melodic line in Cello 1 with a *f* dynamic, and a rhythmic accompaniment in the other three cellos. The third system (measures 13-18) features a melodic line in Cello 1 with a *f* dynamic, and a rhythmic accompaniment in the other three cellos.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (*mf*, *f*). It also includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowings (e.g., *V*, *0*, *4*).

©Edición y adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CHIQUECHAY

3

39

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

45

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

mf

51

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

f

f

f

D.S. al Coda

Fine

PONCHO VERDE

Tonada

Armando Idrovo

VIOLONCELLO

$\text{♩} = 74$

Cello

Acc. Cif.

Vc.

A.C.

A

B

f

f-mf

f

mf

f-mf

f

mf

G_m

D₇

G_m

F₇

B^b

E^b

B^b

F₇

D₇

G_m

F₇

B^b

E^b

F₇



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 PONCHO VERDE

Vc.

A.C.

26

26

f-mf

31

31

1.

2.

f

Fine



CANTARES DEL ALMA

Pasillo

VIOLONCELLO

Carlos Bonilla Chávez

Arr. Holger Bustamante

Sheet music for Violoncello (Cello) and Accordion (Acc. Cif.) for the piece "Cantares del Alma" (Pasillo).

The music is written in 3/4 time, key of D major (two sharps). The Cello part is in bass clef, and the Accordion part is in treble clef.

Measure 1: Cello starts with a forte (*f*) dynamic, playing a descending eighth-note scale. The Accordion part shows the chord progression: Bm, Em, F#7, Bm, Bm.

Measure 6: Cello continues with a descending eighth-note scale. The Accordion part shows the chord progression: F#7, F#7, Bm, Bm, Bm, G, F#7. A first ending bracket labeled 'A' is indicated.

Measure 12: Cello continues with a descending eighth-note scale. The Accordion part shows the chord progression: F#7, F#7, Bm, Bm, Bm, G, F#7.

Measure 18: Cello continues with a descending eighth-note scale. The Accordion part shows the chord progression: F#7, F#7, Bm, Bm, Bm, G, F#7. A first ending bracket labeled 'A' is indicated.

Measure 23: Cello continues with a descending eighth-note scale. The Accordion part shows the chord progression: Bm, Em, F#7, Bm, Bm.



UNIVERSIDAD DE CUEENCA

2 Cantares del Alma

Vc. 28 *ff*

Vc. 32 *B* *f*

Vc. 38 *f* *Bm* *Bm* *Em A* *D* *F#7* *F#7*

Vc. 44 *f* *Bm* *Bm* *Bm* *Em*

Vc. 49 *F#7* *Bm* *Bm* *F#7* *F#7*

Vc. 54 *p* *Fine*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CANTARES DEL ALMA

Score

Pasillo

Carlos Bonilla Chávez

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Arr. Holger Bustamante

Introducción

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

6

A

12

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

Cantares del Alma

18

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

23

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

29

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

B



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Cantares del Alma

3

34

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

39

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

43

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Cantares del Alma

4

50

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

55

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

pizz.

p

Fine



LAMPARILLA

Pasillo

VIOLONCELLO

Miguel Ángel Cazáres

Arr. Holger Bustamante

♩ = 100

Cello

mf

Acc. Cif.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

Vc.

© Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 LAMPARILLA

Vc. 33

Vc. 38

Vc. 45

Vc. 51

Vc. 55

D.S. al Coda

Coda

pizz.

Fine

f

ff

mf

A7

D

F

A7

Dm

Bb

F

A7

Dm

Bb

F

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm

A7

Dm



UNIVERSIDAD DE CUENCA

LAMPARILLA

Score

Pasillo

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Miguel Ángel Cazares

Arr. Holger Bustamante

$\text{♩} = 100$

Cello 1 *mf*

Cello 2 *mf*

Cello 3 *mf*

Cello 4 *mf*

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f*

Vc. 3 *f*

Vc. 4 *f*

a tempo

12

© Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

Lamparilla

18

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

p

p

p

p

23

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

f

f

f

B

28

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Lamparilla

3

34

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

This system contains measures 34 through 38. It features four staves labeled Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. Measures 34 and 35 show a variety of note values including eighth and sixteenth notes. Measures 36 and 37 feature a prominent half note in the first three staves, while the fourth staff continues with a more active line. Measure 38 concludes the system with a half note in the first three staves and a quarter note in the fourth.

39

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

ff

This system contains measures 39 through 44. Measures 39 and 40 show a continuation of the melodic lines. From measure 41 onwards, the first three staves (Vc. 1, 2, and 3) are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic, indicating a significant increase in volume. The fourth staff (Vc. 4) also has a fortissimo marking starting in measure 43. The music consists of sustained notes and short melodic fragments across the measures.

45

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

mf

This system contains measures 45 through 48. All four staves (Vc. 1, 2, 3, and 4) are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music is characterized by more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, particularly in the first two staves. The fourth staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 Lamparilla

49 D.S. al Coda

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Coda

pizz.

Fine

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

VASIJA DE BARRO

Danzante

VIOLONCELLO

Benítez-Valencia

Arr. Holger Bustamante J.

Violoncello

Acc. Cif.

66

mf *Ad lib.*

rit.

a tempo

pizz.

arco

p

mf

mp

f-mp

II

III

II

I

II

III

E_m

E_m

E_m

B_m

F_{#7}

G

A7

C7

E_m

B_m

F_#

G

F

E_{m6}

E_m

B_m

G

B7

E_m

E_m

E_{b7}

G/D

C_#

C

D7

E_m

E_m

G

F_{#m}

E_m

D

C

B/D_#

E_m

G

A

G

C

B/D_#

E_m

E_m

B_m



UNIVERSIDAD DE CUENCA

VASIJA DE BARRO

Vc.

2/31

1. 2

f

37

II I

mp

43

mf

49

1. 2

f

55

1. 2

Fine

Chords: G, C, B₇, E_m, C, B_m, A_m, G, C, D, G, C, D, C, C, D₇, G, G, F_{#m}, E_m, D, C, B/D_#, E_m, G, A, G, C, B/D_#, E_m, E_m, E_m, B_m, G/D, C_#, C, D₇, E_m, A_m, B₇



Score

VASIJA DE BARRO

Danzante

QUINTETO DE VIOLONCELLOS

Benítez-Valencia

Arr. Holger Bustamante J.

Score for Quinteto de Violoncellos (Cello 1 to Cello 5 and Violoncello 1 to Violoncello 5).

Tempo: $\text{♩} = 66$

Key: D major (one sharp)

Time Signature: 6/8

Performance instructions for Cello 1:

- mf* *Ad lib.*
- II
- III
- p*

Performance instructions for Cello 2, Cello 3, Cello 4, and Cello 5:

- p*

Performance instructions for Violoncello 1 to Violoncello 5:

- p*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 VASIJA DE BARRO A

Vc. 1 ¹³ *mf*

Vc. 2 *mf*

Vc. 3 *mf*

Vc. 4 *mf*

Vc. 5 *mf*

Vc. 1 ¹⁹ 1. 2. *mp*

Vc. 2 1. 2. *mf*

Vc. 3 1. 2. *mp*

Vc. 4 1. 2. *mp*

Vc. 5 1. 2. *mp*

Vc. 1 ²⁵ *mf* *f*

Vc. 2 *mf* *f*

Vc. 3 *mf* *f*

Vc. 4 *mf* *f*

Vc. 5 *mf* *f*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

VASIJA DE BARRO B 3

The musical score is for five violas (Vc. 1 to Vc. 5). It begins at measure 31 with a rehearsal mark B. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into three systems, with measures 31-36, 37-42, and 43. The first system includes a first and second ending bracket. The second system includes a first and second ending bracket. The third system includes a first and second ending bracket. The score concludes with a final cadence in measure 43.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 VASIJA DE BARRO

49

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

1. 2.

f

55

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

1. 2.

Fine



EL CHINCHINAL

Fox Incaico

Victor Ruiz

VIOLONCELLO

$\text{♩} = 90$

Cello

Acc. Cif.

Vc.

II

mf

f

p

mf

Em B7/F# Em B7 Em B7

Em Em G B7/F# Em

Em B7 Em B7 Em

Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 EL CHINCHINAL

Vc. 27 **B** 0 4 1 2 4 2

Vc. 27 *C* *C* *D7* *G* *G* *B7/F#*

Vc. 33 0 1 2 4 2 *p*

Vc. 33 *Em* *C* *C* *D7* *G* *G* *B7/F#*

Vc. 39 1 *f*

Vc. 39 *Em* *Em* *C* *An7* *D7*

Vc. 45 1. 2. *p* *f*

Vc. 45 *G* *G* *C* *G* *B7/F#* *Em* *C* *Em*

Vc. 52 **Fine**

Vc. 52 *B7* *Em* *B7* *Em* *B7* *Em*



SANJUANITO

Sanjuanito

VIOLONCELLO

Carlos Bonilla Chávez

Sheet music for Violoncello (Cello) and Accordion (A.C.) for the piece "Sanjuanito". The music is in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The key signature is one sharp (F#).

The score is divided into five systems, each containing a Cello part (Vc.) and an Accordion part (A.C.).

System 1: Cello starts with a mf dynamic. The Accordion part begins with a whole note chord of E_m. The Cello part includes a triplet of eighth notes (0, 3, 4) and a repeat sign.

System 2: The Cello part features a box labeled 'A' above a measure. The Accordion part continues with chords: E_m, C, E₇, A_m, and C.

System 3: The Cello part includes a measure with a box labeled 'V' above it. The Accordion part continues with chords: E₇, A_m, A_m, G, A_m, and A_m.

System 4: The Cello part includes a measure with a box labeled 'V' above it. The Accordion part continues with chords: G, A_m, C, B₇, and E_m. The Cello part ends with a mf dynamic.

System 5: The Cello part includes a measure with a box labeled 'V' above it. The Accordion part continues with chords: E_m, E_m, E_m, E_m, and E_m. The Cello part ends with a f dynamic.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

SANJUANITO

27 **B**

Vc. 4 1 1 3 4

A.C. 27

ff

31 4 1 1 2 2

Vc. 2

A.C. 31 G C F F

35 2 4 1 1 2

Vc. *f*

A.C. 35 F F G C A_m G

40 2 1 3 1 2 3

Vc. *mf* **D.S. al Fine** **Fine**

A.C. 40 F F B₇ E_m



SANJUANITO

Sanjuanito

Score

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Carlos Bonilla Chávez

Arr. Carlos Bonilla Ch.

Score for Sanjuanito, arranged for a Quartet of Violoncellos (Cello 1, Cello 2, Cello 3, Cello 4) and four Violoncellos (Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, Vc. 4).

The score is in 2/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 100$.

The Cello parts (Cello 1, Cello 2, Cello 3, Cello 4) are marked *mf* (mezzo-forte).

The Violoncello parts (Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, Vc. 4) are marked *f* (forte) in the final section.

The score includes a section labeled 'A' starting at measure 7.

The score is marked with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics.

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

SANJUANITO

22

Vc. 1 *mf*

Vc. 2 *mf*

Vc. 3 *mf*

Vc. 4

B

27

Vc. 1 *pp* *stacc...* *ff*

Vc. 2 *pp* *stacc...* *ff*

Vc. 3

Vc. 4 *stacc...*

33

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4



3

[illegible]



COMPAÑERO

Sanjuanito

VIOLONCELLO

Alejandro Plaza

♩ = 100

Cello

Acc. & Cif.

Vc. I

Vc. I

Vc. I

Vc. I

Vc. I

Vc. I

D.S. y pasa

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

COMPAÑERO

D.S. y pasa

17

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

1.

2.

1.

2.

22

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

1.

2.

1.

2.

27

B

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

1.

2.

1.

2.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

COMPAÑERO

3

32

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

pizz.

p

p

p

37

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

f

arco

B to CODA

CODA

43

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

f

mp

mp

f

f



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4

COMPAÑERO

47

Vc. 1 *mp*

Vc. 2 *f*

Vc. 3 *mp*

Vc. 4 *mp*

51

Vc. 1 *f* 3 3 3 3 6

Vc. 2 *f* 3 3 3 3 6

Vc. 3 *mp* *f*

Vc. 4 *mp* *f*

55

Vc. 1 *f* *ff* *Fine*

Vc. 2 *f* *ff*

Vc. 3 *f* *ff*

Vc. 4 *f* *ff*



Aire Típico

Carlos Rubira Infante

VIOLONCELLO

Allegro vivace ♩ = 174

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 PEDAZO DE BANDIDO

Vc. *mf* *cresc.*

A.C. Am

Vc. *ff*

A.C. Am E7 Am

Vc. *mf*

A.C. E7 C E7 Am G F

Vc.

A.C. F G7 C

Vc.

A.C. C E7 1. Am 2. Am

Vc. *f* Fine

A.C. Am E7 Am



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOMBRAS

Pasillo

VIOLONCELLO

Carlos Brito Benavides

Arr. Holger Bustamante

The musical score is for a Violoncello (Vc.) and Accordion (A.C.) duo. It is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 95. The score is divided into six systems, each with a Vc. staff and an A.C. staff. The Vc. staff includes fingerings, slurs, and articulation marks like pizz. and arco. The A.C. staff includes chord symbols (A7, Dm, D7, Gm, F) and dynamic markings (f, mf). The piece concludes with a pizz. marking on the Vc. staff.

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

SOMBRAS

40 **B** arco

Vc. *f* *mp* *mf* *pizz.*

A.C. *f* *mp* *mf* *pizz.*

47

Vc. *mp*

A.C. *mp*

55

Vc. *mf*

A.C. *mf*

62

Vc. *pizz.*

A.C. *pizz.*

67 **B2** arco

Vc. *f* *mp*

A.C. *f* *mp*

74

Vc. *mp*

A.C. *mp*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOMBRAS

3

Sheet music for the piece "SOMBRAS", measures 81 through 96. The score is written for Violoncello (Vc.) and Acoustic Guitar (A.C.).

Measures 81-87: Vc. part features a melodic line with fingerings (1, 2, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 0). A.C. part shows chords: D7, Gm, C, Dm, A7, A7. Dynamics include *f* and *mf*.

Measures 88-91: Vc. part continues with fingerings (4, 2, 1, 3, 1, 2, 0, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 2). A.C. part shows chords: Dm, A7, Dm, A7. Dynamics include *mf*.

Measures 92-95: Vc. part continues with fingerings (1, 2, 3, 1, 4, 2, 4, 1, 3, 1, 2, 0, 1, 3, 1, 2). A.C. part shows chords: Dm, Dm, A7, Dm. Dynamics include *f*.

Measures 96: Vc. part ends with a pizzicato (pizz.) chord and a "Fine" marking. A.C. part shows chords: A7, Dm, Dm. Dynamics include *pizz.* and "Fine".



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOMBRAS

Pasillo

Score

QUINTETO DE VIOLONCELLOS

Carlos Brito Benavides

Arr. Holger Bustamante J.

Score for Quinteto de Violoncellos (Cello 1 to Cello 5, Vc. 1 to Vc. 5).

Tempo: $\text{♩} = 95$

Key: B-flat major (two flats)

Time Signature: 3/4

Score structure:

- Measures 1-6: Cello 1-5 and Vc. 1-5. Dynamics: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte).
- Measures 7-11: Vc. 1-5. Dynamics: *f*, *mp* (mezzo-piano).
- Measures 12-15: Vc. 1-5. Dynamics: *mf* II, *p* (piano), *pizz.* (pizzicato), *a tempo*.

Performance instructions:

- Ad libitum... (measures 12-15)
- a tempo* (measures 12-15)
- p* (piano) (measures 12-15)
- pizz.* (pizzicato) (measures 12-15)
- a tempo arco* (measures 12-15)

© Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

SOMBRAS

18

Solo

mf

25

mp

mp

mf

32

p

f

f



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOMBRAS

3

38

B

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Solo

mf

p

44

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Solo

50

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

mp

p



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 SOMBRAS

56

Vc. 1 *mf*

Vc. 2 *mp*

Vc. 3 *f*

Vc. 4

Vc. 5

62

Vc. 1 pizz.

Vc. 2 pizz.

Vc. 3 pizz.

Vc. 4 pizz.

Vc. 5 pizz.

67

B2

Vc. 1 arco *mp*

Vc. 2 arco *mp*

Vc. 3 arco *mp*

Vc. 4 arco *f*

Vc. 5 arco *mp*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SOMBRAS

5

73

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Solo

mp

79

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

85

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

f

mf

mf

mf

mf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

6 SOMBRAS

Vc. 1 *9/* *pizz.* *Fine*

Vc. 2 *pizz.* *Fine*

Vc. 3 *pizz.* *Fine*

Vc. 4 *pizz.* *Fine*

Vc. 5 *pizz.* *Fine*



Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo 169



UNIVERSIDAD DE CUENCA

REINA Y SEÑORA

Score

Pasacalle

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Leonardo Páez Maldonado
(Quito 1912-Merida 1991)

Arr. Leonardo Salinas

The musical score is arranged in three systems. The first system features four cellos (Cello 1 to Cello 4) in 2/4 time, key of D major. Cello 1 and 2 start with a forte (f) dynamic, while Cello 3 and 4 enter later. The second system introduces four violoncellos (Vc. 1 to Vc. 4). Vc. 1 and 2 play a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic, while Vc. 3 and 4 provide a rhythmic accompaniment with a forte (f) dynamic. The third system, starting at measure 17, includes vocal parts (voz) for all four violoncellos. Vc. 1 and 2 have a forte (f) dynamic, Vc. 3 has a mezzo-forte (mf) dynamic, and Vc. 4 has a mezzo-piano (mp) dynamic. A section marked 'A' begins in measure 18. The score concludes with a final forte (f) dynamic in measure 20.

©Edición y Adaptación HBJ 2014



REINA Y SEÑORA

42

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4



UNIVERSIDAD DE CUENCA

REINA Y SEÑORA

3

50

Vc. 1 *mf*

Vc. 2 *mf*

Vc. 3

Vc. 4

57

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f*

Vc. 3 *mp*

Vc. 4 *f*

B

66

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3 *mp*

Vc. 4 *f*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4

REINA Y SEÑORA

74

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

mp

f

81

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

mf

mf

86

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Φ

f

f

D.S. al Coda



UNIVERSIDAD DE CUENCA

REINA Y SEÑORA

5

90 CODA

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

pizz.

f

1.

2.

p

arco

p

99

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

ff

ff

ff

ff

8^{va} tutti

104 (8^{va})

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

1.

2.

1.

2.

1.

2.

Fine



PUÑALES

Yaraví

Ulpiano Benítez Endara

VIOLONCELLO

Lento $\text{♩} = 42$

Sheet music for Violoncello and Accordion (A.C.) for the piece "PUÑALES" (Yaraví) by Ulpiano Benítez Endara. The tempo is Lento ($\text{♩} = 42$).

The score is written for Violoncello (Vc.) and Accordion (A.C.). The key signature is one flat (Bb).

The piece is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, and 21 indicated. The tempo changes to Allegro ($\text{♩} = 95$) starting at measure 21.

Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Chord symbols for the Accordion part include F, Dm, A7, and Bb.



PUÑALES

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 16. The score is for Violoncello (Vc.) and Acoustic Guitar (A.C.).

System 1 (Measures 1-10):

- Measure 1:** Vc. has a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A.C. has a whole note F2.
- Measure 2:** Vc. has a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A.C. has a whole note A2.
- Measure 3:** Vc. has a half note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. A.C. has a whole note D2.
- Measure 4:** Vc. has a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. A.C. has a whole note E2.
- Measure 5:** Vc. has a half note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. A.C. has a whole note F2.
- Measure 6:** Vc. has a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. A.C. has a whole note G2.
- Measure 7:** Vc. has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. A.C. has a whole note A2.
- Measure 8:** Vc. has a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. A.C. has a whole note B2.
- Measure 9:** Vc. has a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A.C. has a whole note C3.
- Measure 10:** Vc. has a half note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. A.C. has a whole note D3.

System 2 (Measures 11-16):

- Measure 11:** Vc. has a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. A.C. has a whole note E3.
- Measure 12:** Vc. has a half note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. A.C. has a whole note F3.
- Measure 13:** Vc. has a half note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A.C. has a whole note G3.
- Measure 14:** Vc. has a half note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. A.C. has a whole note A3.
- Measure 15:** Vc. has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A.C. has a whole note B3.
- Measure 16:** Vc. has a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A.C. has a whole note C4.

The score includes various musical notations such as clefs, key signature (one flat), time signature (4/4), and dynamic markings (pizz., f). The piece concludes with a 'Fine' marking.



Capishca

Carlos Ortíz C.

$\bullet = 110$

© Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

POR ESO TE QUIERO CUENCA

Sheet music for "POR ESO TE QUIERO CUENCA" (Page 2).

The score is written for Voice (Vc.) and Acoustic Guitar (A.C.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Measures 30-34: Vc. has a melodic line with slurs and fingerings. A.C. chords are Em, B7, Em, E7, and Am. A box labeled 'B' is above measure 33.

Measures 35-38: Vc. continues with slurs and fingerings. A.C. chords are E7, Am, C, and a repeat sign. Dynamics include *mf*.

Measures 39-42: Vc. continues with slurs and fingerings. A.C. chords are C, E7/B, Am, and G. Dynamics include *f*.

Measures 43-47: Vc. continues with slurs and fingerings. A.C. chords are G, B7/F#, Em, B7, Em, and B7. Dynamics include *f*.

Measures 48-51: Vc. continues with slurs and fingerings. A.C. chords are Em, B7, Em, B7, and Em. Dynamics include *f*. The piece ends with a double bar line and the word "Fine".



AVECILLA

Albazo

Benítez y Valencia
Arr. Holger Bustamante

♩. = 130

Cello

Acc. Cif.

Vc.

Am

A

p

cresc.

f

Am

F

A7

Dm

Dm

p

1.

2.

Am

Am

B

f

Am

F

F



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2 AVECILLA

Vc.

32

32

A7 Dm 1. 2. Dm Dm

38

38

Bb Am 1.

D.S. al Coda

44 2.

44 2. Am

Coda

Fine

f

Am



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AVECILLA

Albazo

Score

CUARTETO DE VIOLONCELLOS

Benítez-Valencia

Arr. Holger Bustamante

Allegro Vivace (♩=130)

Introducción

The musical score is written for a quartet of cellos and violoncellos. It begins with an introduction section. The first system shows the introduction for Cello 1, Cello 2, Cello 3, and Cello 4. The second system, marked 'A', shows the introduction for Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The third system, marked 'A1', shows the introduction for Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4. The score includes dynamic markings such as p (piano) and f (forte). The tempo is Allegro Vivace (♩=130).

© Edición y Adaptación HBJ 2014



AVECILLA

31

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

B



AVECILLA

43 **Al**

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

48

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f *p*

1. 2.

55

Coda

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f *Fine*



DOLENCIAS

Albazo

VIOLONCELLO

VictorValencia

Sheet music for Violoncello (Cello) and Accordion (Acc. Cif.).

Tempo: $\text{♩} = 110$

Key signature: One flat (Bb).

Measure numbers: 1, 6, 12, 18, 23.

Dynamic markings: *mf*, *f*, *mf*, *ff*.

Performance instructions: *pizz.* (pizzicato), *voz arco* (voice arco), *V* (breath mark).

Chord symbols: F, A7, Dm, Bb, C7.

©Edición y Adaptación HBJ 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

2

DOLENCIAS

arco

Vc. 27

27

32

mf

p

pizz.

40

mf

ff

arco

46

mf

51

57

f

f

A7

Dm

Fine



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DOLENCIAS

Albazo

Quinteto de Violoncellos

Víctor Valencia

Arr. Holger Bustamante J.

Score

$\text{♩} = 110$

Cello 1 *mf*

Cello 2 *mf*

Cello 3 *mf*

Cello 4 *mf*

Cello 5 *mf*

Vc. 1 *f*

Vc. 2 *f*

Vc. 3 *f*

Vc. 4 *f*

Vc. 5 *f*

© Edición y Adaptación HBJ 2014



Lic. Holger Aníbal Bustamante Jaramillo 187

DOLENCIAS

3

25

Vc. 1

f

Vc. 2

pizz.

f mf

Vc. 3

pizz.

f mf

Vc. 4

pizz.

f mf

Vc. 5

pizz.

f mf

30

Vc. 1

mf

Vc. 2

1 2

Vc. 3

1 2

Vc. 4

1 2

Vc. 5

1 2

35

Vc. 1

arco

p

Vc. 2

arco

p

Vc. 3

arco

p

Vc. 4

arco

p

Vc. 5

arco

p



UNIVERSIDAD DE CUENCA

4 DOLENCIAS

40

Vc. 1 *mf* *f* pizz. *f*

Vc. 2 *mf* *f* pizz. *f*

Vc. 3 *mf* *f* pizz. *f*

Vc. 4 *mf* *f* pizz. *f*

Vc. 5 *mf* *f* pizz. *f*

45

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

50

Vc. 1 *mf*

Vc. 2 *mf*

Vc. 3 *mf*

Vc. 4 *mf*

Vc. 5 *mf*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DOLENCIAS 5

55

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f

60

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Fine



2.4.5. Biografía de los compositores.

- **Gonzalo Benítez Gómez**

Nacido en Otavalo el 14 de enero de 1915, cantante y compositor que recibió el influjo y enseñanza musical de su padre el compositor de música popular Ulpiano Benítez con el cual aprendió a ejecutar la flauta y a escuchar el repertorio de la música popular de su época. Fue parte de la Estudiantina dirigida por el maestro Guillermo Garzón de la Escuela 10 de Agosto de su ciudad natal.

Al trasladarse a la ciudad de Quito ingresa al Colegio Juan Montalvo donde conoció al músico Juan Pablo Muñoz Sanz con quien aprendió algunos elementos de la música y a tocar flauta de carrizo. En el período colegial fue parte de la estudiantina integrada por 24 compañeros que ejecutaban guitarra, bandolín, flauta, violín, y voces, presentándose en el Teatro Sucre.

En 1939 se sumó al grupo Alma Nativa conducido por Marco Tulio Hidrobo e integrado por Guillermo Garzón, Bolívar Ortiz, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla consiguiendo ser escuchados a través de Radio HCJB en todo el país, haciendo una hora de presentación en vivo, esta se mantuvo un año y medio aproximadamente. Una de sus primeras grabaciones “*Esta guitarra vieja*” la realizó para RCA Víctor en discos de pizarra de 78 rpm., en dúo con Bolívar el “Pollito Ortiz” en 1939 con el cual realizó más de 30 grabaciones para *Red and Red* y Víctor. Después de 1940 trabajó para Radio Quito separándose luego de Ortiz y conformando el nuevo dúo con su amigo Luis Alberto Valencia, alias “Potolo” en 1942, con el cual permanece hasta 1970 por el fallecimiento de Valencia. Sus primeros discos fueron prensados en Chile. Hasta aproximadamente 1942 grabó para la firma Red and Red porque al año siguiente apareció el sello Ecuador en Guayaquil para el que grabó con Luis Alberto Valencia hasta el año 1949, en este año nace la marca Rondador en la ciudad de Quito en la cual tenían más libertad para escoger la música. El dúo Benítez-Valencia se presentó en HCJB y Radio Quito haciendo tres audiciones por



UNIVERSIDAD DE CUENCA

semana bajo contrato con el respaldo musical de Los Nativos Andinos, dirigido por Marco Tulio Hidrobo.

Benítez junto con Valencia son autores de *Vasija de Barro* en 1950 en cuyo texto intervinieron varios poetas. Juntos viajaron a Europa Berlín, París, Madrid, a Norteamérica y a países Latinoamericanos, este dúo gozaba de una alta calidad técnica, expresividad, dramatismo y acento ecuatoriano. En su trayectoria musical ha grabado aproximadamente 1159 canciones como solista y a dúo, ha creado 35 piezas de música popular ecuatoriana y ha recibido varias condecoraciones y pergaminos de reconocimiento a su labor artística, (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- ***Luis Alberto Valencia (Potolo)***

Nace en Quito el 23 de abril de 1918 y fallece 25 de octubre de 1970, cantante y compositor de música popular, actúa como solista e integró dúos con Esperanza Rivadeneira, con su hermana Olga Beatriz, con Rigoberto Mena, con Nelson Chávez y el último el dúo Benítez Valencia, el más popular del país a partir de 1942 a 1970.

Se inicia como cantante en el Colegio Juan Montalvo en donde conoció a Gonzalo Benítez, después paso a cantar en Radio HCK del Estado y a partir de 1940, llamado por el guitarrista Bolívar Ortiz une su voz con Gonzalo Benítez reconocido como el dúo de mayor trascendencia interpretativa de la música popular del siglo XX, pasan a ser artistas exclusivos de Radio Quito y protagonistas del programa *Canciones del alma*.

A partir de 1940, inicia sus registros discográficos en los sellos Ecuador, Rondador, Granja, Caife, Odeón, y Ónix. Entre sus creaciones musicales se registran: *Toro barroso*, *Al besar un pétalo*, *el Chulla Quiteño*; uno de los más importantes cantantes de la música popular ecuatoriana, su timbre, estilo, afinación y expresión le facilitó hacer segunda voz con los dúos que conformó, viajando a Europa, España, Berlín, Norteamérica y países Latinoamericanos.



En la ciudad de Riobamba realizó su última presentación, ya que mientras cantaba el yaraví *Desesperación* sufrió un desmayo, fue trasladado a Quito pero ya en estado de coma y falleció. Entre sus creaciones musicales existen: el pasillo *Acuérdate de mí*, el albazo *Amor imposible*, pasillo *Aquellos ojos*, entre otros, (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- ***Nicasio Espiridón Safadi Reyes***

Aleas “El Turco”, nacido en Beirut - Líbano, el 14 de diciembre de 1896 y fallece en Guayaquil 29 octubre de 1968, compositor de música popular, llegó a Guayaquil cuando tenía 5 años de edad radicándose en ella definitivamente. En 1910, aprendió a tocar guitarra cantando con Alvarado, Zapatier, Bazo, Marco Landívar, Cortéz, Johnson y Rosado. En 1912 realizó sus primeras grabaciones con Encalada, Vidal Moisés Cortéz y el colombiano Galindo con las canciones *Eso sí, Amigo*. En 1915 la marca Víctor de Estados Unidos los contrató para grabar *No sabes cuánto te amo* y, *Van cantando por la sierra*, tocó la danza *A ella* y, *Al cielo* con Alberto Valdivieso Alvarado como también los pasillos *Soñar que muero* y, *Corazón que sufre*, de autoría de Carlos Amable Ortiz con Rafael Villavicencio. En 1920 por ser turco luchó con el egoísmo y egocentrismo estudiando solo sin escuela ni academia, sin embargo, en Segundo Luis Moreno encontró apoyo. En 1927 grabó por contrato con Chávez, Zapatier e Ibáñez. Entre su producción musical constan: *Merceditas* y *Enriqueta* con Alvarado; *Primer amor* con Galindo; *Suerte aciaga* con Cortez. *Limosna de amor*, *Ensueño romántico*, *Sólo y triste*.

En 1939 con Enrique Ibáñez Mora conformó el dúo bautizado por José Domingo Feraud Guzmán como “Dúo Ecuador”, enrumbándose a New York para grabar 38 composiciones de música popular ecuatoriana entre ellas *Guayaquil de mis amores*; posteriormente en 1932 realizaron una gira por Perú. Ejecutaba la guitarra, el bandolín, y el contrabajo, organizó varias orquestas y conjuntos musicales entre ellas Jazz Orquesta Safadi que ofrecía sus servicios para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

matrimonios, bailes, serenatas con repertorio nacional e internacional. También conformó la Rondalla Safadi y el Trío vocal Guayaquil con Elizalde y Chávez. Sus grabaciones se realizaron para Columbia, RCA, y Onix, principalmente publicó varios folletos con sus partituras que se distribuían en la Librería Janer de Guayaquil. Entre sus obras más populares Guayaquil de mis amores, Invernal (pasillo del poeta José M. Egas), Prisionero en tus pupilas (pasillo de Lauro Dávila), Sueños de opio, Limosna de amor, Romance criollo de la niña Guayaquileña, entre sus creaciones cuentan más de trecientas piezas. (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- ***Alejandro Plazas Dávila***

Nace en Otavalo, el 1 de diciembre de 1902 y fallece el 16 septiembre de 1991. Compositor de música popular, su padre Manuel Plazas le enseñó los elementos básicos de la música y a los 16 años en 1918 ingresó como músico a una banda de pueblo de su ciudad. Inicialmente aprendió a tocar clarinete y luego otros instrumentos de banda, en 1921 inicio su producción como compositor. Miembro fundador de la Lira Otavaleña, en los años 30s, fue director de la Banda de Música de Otavalo. Algunas de sus obras son: A orillas del lago (sanjuanito), Agualongo (sanjuanito), Al pie de tu ventana (chilena), Alegre amanecer (albazo), El baile de los compadres (bomba), El chumadito (sanjuanito), El Yamor 70 (sanjuanito), Las tres Marías (pasillo), entre otras. (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- ***Carlos Enrique Brito Benavides***

Nace en la parroquia Uyumbicho de la provincia de Pichincha, el 12 de noviembre de 1891 y fallece en Quito el 2 de febrero de 1943. Compositor y pianista, su padre el músico Manuel Brito Cruz proveyó los primeros conocimientos de música y su madre de ancestro colombiano dejó su huella en el compositor porque fue creador de varias piezas de estilo colombiano. Posteriormente recibe clases particulares con el pianista y compositor Sixto María Durán Cárdenas, que otorgó bases para que posteriormente fuera director de banda en el Regimiento N°3 de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Calderón y luego en el Batallón N°1 Vencedores con la cual realizó algunos viajes alrededor del país; en 1929 fue premiado en un concurso de bandas de música, (Moreno Andrade, 1996).

Varias de sus composiciones fueron grabadas, pero sin lugar a dudas el pasillo *Sombras* compuesto en la ciudad de Riobamba con texto de la poetisa Rosario Sansores es el más difundido y conocido en el país y en el extranjero habiendo sido grabado por varios intérpretes a nivel nacional e internacional.

Colaboró en la primera Radio de Riobamba denominada *El Prado* donde las voces de las hermanas Fierro interpretaban sus creaciones, en aquella ciudad compuso otras obras como *Imploración de amor*, *Sólo penas*, *Melancolía*, *Fatalismo*, *Ella*, *Ojos melancólicos*, *Tus ojeras*, *Una negra tristeza*, entre otras. El musicólogo Segundo Luis Moreno, al referirse a Brito señala que “sus pasillos son los mejores que se hayan escrito en la época; originalidad y buen gusto los ponen a la cabeza de todos, de igual manera sus danzas indianas son de elevado estilo y de una espontaneidad encantadora, son hermosas, fluidas y correctas lo cual es difícil hallarlo reunido en nuestros compositores”. Compuso danzantes como *Cuasmal* y *los Huachis*, pasodobles, bambucos, yaravíes, valeses, tangos, Himnos del cantón Mejía y música religiosa; en sus años postreros compuso el pasillo *Teresita* dedicado a su última hija. Retirado del ejército en 1936 se estableció en Machachi donde vivió sus últimos años, (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- **Enrique Espín Yépez**

Nace el 9 de noviembre de 1924 y fallece en México el 21 de mayo de 1997. Compositor, Director de Orquesta y violinista; hijo del compositor y clarinetista Manuel María Espín Freire, con quien se inició musicalmente. Estudio en el Conservatorio Nacional de Música de Quito con la Profesora Teresa G. de Stadler y el Profesor Jorge Paz V., y luego en 1945, auspiciado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana gana una beca para la Universidad Autónoma de México donde tomó clases de violín con el Maestro polaco Henryk Szeryng, que lo designó como su



UNIVERSIDAD DE CUENCA

asistente técnico y heredero de su técnica pedagógica como de su violín Cerrutti fabricado en 1810, culminando su carrera en 1948.

En 1954, con el auspicio del gobierno ecuatoriano viaja a Alemania para perfeccionar sus conocimientos de composición. Estudio en la Facultad de Música de la ciudad de Bonn con el compositor Rodolf Petzold. Escribió varias piezas de cámara, su primera sinfonía y el Preludio y Variaciones para piano y orquesta. Se reconoce que no hay vulgaridad en la composición de Espín a pesar que sus elementos temáticos son autóctonos. Desde 1969 se radicó en México, allí dictó clases de violín en el Conservatorio de la ciudad, también fue Subdirector Técnico de la Orquesta Sinfónica del Estado Mexicano. En algunas ocasiones actuó en la Orquesta Sinfónica de Ecuador, fue Profesor del conservatorio Nacional de Música de Quito, Jefe del Departamento de Educación Musical del Ministerio de Educación y fundador del cuarteto denominado *Candhilght Concert*.

El 24 de diciembre de 1975 en México el violinista Szeryng le entrega su violín adjuntando un testimonio escrito, que entre otras frases expresa “Este instrumento es para mí muy valioso ya que me acompañó durante casi treinta años de mi vida profesional y con él grabé muchas obras, entre otras, las sonatas y partitas de Bach para violín solo que tuvieron la fortuna de recibir el Gran Premio del Disco en París en 1955. Su valor material es ahora muy grande, pero lo es más aún el estimativo y me desprendo de él solo para entregártelo a ti, mi discípulo, amigo y compañero de juventud, como una prueba de afecto y gratitud que te guardo por todos los momentos compartidos. Consérvalo con el mismo cuidado y celo que yo lo hice y espero que te sirva para mayor engrandecimiento de tu carrera. F, Henryk Szeryng”.

Entre sus principales obras en ritmo de pasillo: *Aquella noche*, *Pasional*, *Confesión*, *Imposible* entre otros. Algunos Himnos para diferentes establecimientos; *Poema para violín* dedicado a Henryk Szeryng.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- **Miguel Ángel Cazares**

Nace en Quito el 7 de julio de 1903 y fallece en Quito el 8 de noviembre de 1975. Compositor y cantante, estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, tocaba acordeón, piano y guitarra, al abandonar el Conservatorio se interesó por las actividades teatrales. Trabajó en la compañía de Zarzuelas Ramos Albuja en 1926 conjuntamente con Inés y Carlota Jaramillo y en la Compañía de Comedias y Variedades es donde actuaba y cantaba con Rubén Uquillas y Humberto Dorado Polit.

En 1923 compuso el pasillo *Lamparilla* con texto de la poetisa Luz Elisa Borja, otras de sus composiciones *A los Náufragos*, *Arias Íntimas*, *Para mí tus recuerdos*, entre otras.

- **Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez**

Nace en Quito el 21 de marzo de 1923, es guitarrista, compositor y contrabajista. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de Quito, se graduó en la especialidad de contrabajo en 1950, aprendió como autodidacta la técnica de guitarra desarrollando un estilo particular. En 1952 fue profesor de guitarra, iniciando en la cátedra de éste instrumento en el Conservatorio de Quito siendo su primer director y profesor, además también fue profesor de contrabajo por muchos años. En 1956, fundó la *Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador* ocupó el primer atril de los contrabajos hasta cuando se retiró en 1985. Ha brindado innumerables conciertos de guitarra a lo largo del país como solista y acompañado por la Orquesta Sinfónica la cual ha estrenado varias de sus obras.

Fue director del *Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* desde 1963 a 1968, participando en varios festivales en Chile, Perú, Estados Unidos. Fue Director fundador de los coros del *Centro Ecuatoriano Norteamericano* (CENA) y de la *Universidad Católica de Quito*. Ha grabado varios discos en algunas de las agrupaciones corales mencionadas y con destacados músicos ecuatorianos; entre sus obras se mencionan: *1000 años de música* (poema sinfónico); *Raíces* (para



UNIVERSIDAD DE CUENCA

guitarra y orquesta); Rumiñahui; Chasqui; Suit andina; Eco Andino; Acuarela Indígena; Atahualpa (yumbo); Tambores Chyris; Ponchito al hombro; Indiecito Otavaleño. Preludio y Yumbo dos obras editadas en París por la Casa Max Eschig, Minisuit popular estrenada en 1988 por la Orquesta sinfónica Nacional de Ecuador, entre los pasillos se mencionan *Beatriz*, *Subyugante*, *Cantares del Alma*, *Idílica*, *Pasillo N° 2*, *Nocturno* y *Sólo Tú*.

En su personalidad ha confluído lo popular y lo académico dentro de tendencias nacionalistas, su ejecución como guitarrista se registra en algunos acetatos y su labor como profesor ha formado a importantes discípulos. Fue arreglista de la Orquesta Sinfónica Nacional, director artístico para empresas fotográficas como Caife, dejando una huella artística muy reconocida.

- **Rubén Uquillas Fernández**

Nace en Quito el 15 de febrero de 1904 y muere en Venezuela el 28 de diciembre de 1976. Compositor y cantante, vivió varios años en Riobamba. Tomo cursos en la Escuela de Bellas Artes y en la Academia de Declamación y Teatro Nacional por iniciativa del músico Pedro Pablo Traversari, así como también participó en el Orfeón Quito en 1919, al año siguiente llegó a Quito la Compañía Saullo de Zarzuelas y Operetas contratada para inaugurar el Teatro Colón de Guayaquil, en la cual Uquillas realizó sus primeros estrenos como autor y cantante. A este acontecimiento siguió la formación de la Lira Colombo-Ecuatoriana con Efraín Orozco compositor colombiano realizando sus primeras giras por Colombia y Centro América. Entre 1922 y 1924 se radicó en la ciudad de Riobamba realizando presentaciones en la estación El Prado. Viajó a Venezuela radicándose desde 1935 en cuyo país junto con su hermano Plutarco y Carlos Izurieta formó una agrupación; en 1937 es contratado por RCA Víctor para hacer 84 grabaciones de música popular ecuatoriana algunas interpretadas por él junto a su hermano Plutarco denominado el dúo de los Riobanbeñitos. Además, incursionó en el teatro junto a: Carlota Jaramillo, Marina Moncayo, Marco Barahona, Humberto Dorado Pólit, Miguel Ángel Cazares. En Venezuela se relacionó con la fotografía, pintura realizando algunas presentaciones musicales,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ocasionalmente regreso a Guayaquil presentándose en radio CRE en 1941 y después pasó a la ciudad de Quito, finalmente retornó a Venezuela donde falleció. A su inspiración se deben obras musicales como: el pasillo *Tatuaje*, con texto de Chula Pariz de Aguirre, el sanjuanito *Chiqui Chay*, la tonada *Ojos Azules*, el aire típico *Vestida de Azul*, pasillo *Añoranza*, albazo *Apostemos que me caso*, el pasillo *El dolor de la vida*; entre muchas otras.

- **Leonardo Páez Maldonado**

Nació en Quito en 1912 y falleció en marzo de 1991, compositor y cantante, músico por autoformación desde los años escolares donde inició su actuación en programas artísticos de la Escuela Espejo. Por 1930 conformó el dúo Villavicencio- Páez que realizó audiciones en HCJB y grabaciones para RCA y Víctor; presentaciones en algunos teatros del país como la *Típica Quiteña* dirigida por su primo, el músico Humberto Jácome y la película *Guayaquil de mis amores* cantando a dúo el pasillo de este propio nombre. Compuso aproximadamente 50 canciones populares algunas en su parte musical y otras en la poética, entre otras: *La tuna Quiteña*, *Reina y Señora pasacalles*; *Romance del naranja albazo*; *Acordaraste de mí*, *Amar en silencio* y *Retorno*, pasillos, (Guerrero Gutiérrez, Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II., 2002).

- **Ulpiano Benítez Endara**

Nació en el cantón Otavalo de la provincia de Imbabura en 1872. Fue músico y compositor, entonaba la guitarra y la flauta. Uno de los máximos exponentes del yaraví ecuatoriano, escribiendo varias obras de éste género entre las más famosas *Puñales*, *Despedida* y *Nunca me olvido*. Es padre de Juan Aceldo, destacado compositor ecuatoriano famoso por su extensa gama de obras nacionales.

Ulpiano falleció en su tierra natal en 1968. Y fue Gonzalo Benítez integrante del dúo Benítez-Valencia quien difundió sus obras especialmente los yaravíes. (Aceldo Rodríguez, 2012)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- **Carlos Aurelio Rubira Infante**

Nació en Guayaquil el 16 de septiembre de 1921, casado con Blanca Fanny Gómez Espinoza con quien procreó: Carlos, Karla, Gilda Rubira Gómez. En otros compromisos identifica a: Carlos Obdulio, Pedro, Gilda, Juan y Albita. Jimmy, Michael, Enrique. Carlos y Lenny Rubira Cordero, y, John Antony Rubira Pita.

Músico y compositor en los géneros de: pasillo, pasacalle, albazo y música popular. A los 20 años empezó a interpretar sus canciones en *La hora agrícola*, programa de radio El Telégrafo. Luego formó el dúo *Vera Santos-Rubira*, afirmando que Vera Santos fue su maestro. Con Olimpo Cárdenas formó *Los Porteños*, Cárdenas cantaba tangos y le pidió a Rubira que le enseñara pasillos porque no conocía los ritmos, llegando a cantar hasta yaravíes. No se considera maestro de nadie a pesar de haber iniciado los pasos artísticos de Fresia Saavedra, Julio y Pepe Jaramillo a los cuales conoció cuando trabajaban en una zapatería ubicada entre las calles Brasil y Coronel que iban a su casa ubicada en Huancavilca entre Cacique Álvarez y Coronel para que les enseñe algunas canciones.

Relata que a Julio lo tomó a los 14 años de edad y, con Vera Santos paseaban por Samborondón y cantaban en trío. Inició a trabajar como cartero en el Correo, pero no conocía todas las calles de Guayaquil, entonces por las noches pedaleando con su bicicleta recorría la ciudad para conocerla. En sus momentos libres escribía lo que había soñado o corregía canciones.

- **Carlos Armando Hidrobo Cevallos**

Nació en Cotacachi el 12 de septiembre de 1922. Es hermano menor de los músicos Marco Tulio y Luis Hermógenes Hidrobo, inició la escuela primaria en la Escuela Antonio José de Sucre y concluyó en la Escuela Hermano Miguel de la ciudad de Quito. Compositor y violinista, a los 13 años ingresó a la Banda de Cotacachi; inició tocando tambor, luego aprendió el alto, el barítono y finalmente



UNIVERSIDAD DE CUENCA

la trompeta. A los 15 años se dedicó a estudiar los instrumentos de cuerda: guitarra, violín, bandolín, bandola y formó parte de la Estudiantina “Santa Cecilia” de la que fue su director.

A finales de 1945 el Municipio de su tierra natal, le concedió una beca para que estudie en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, allí estudio 3 años la trompeta y, posteriormente regreso a Cotacachi recibiendo el nombramiento de Profesor de Música en la Escuela 6 de Julio tiempo en la cual escribió algunos cantos escolares.

En 1948, fue director de la Banda de Guardia Civil “Imbabura” en la ciudad de Ibarra. Posteriormente lo nombran Profesor de Canto y Música del Colegio Abelardo Moncayo de Atuntaqui, en el Angèl, Alausí, San Pablo del Lago. Dirigió algunos conjuntos, tríos y bandas como: Estudiantina Santa Cecilia; Trío El Rosal; Grupo Cotacachi; Banda de Policía Nacional de Ibarra; Trío Alma Ecuatoriana, entre otros. Escribió algunas canciones del pentagrama nacional; *pasillos*: Adiós a un amor, Bajo el cielo de Ibarra, Dos gotitas, Nada, Plegaria; *albazos*: Aires de mi tierra, Imbabura querida; *valses*: Cuando beso tus labios, Charito, Tarde sombría; *sanjuanito*: Linda longuita, Pura raza, Taitamito de mi vida; *aire típico*: Si no puedo olvidarte y, San Viernes; la *tonada* Poncho verde; el *pasacalle* Ibarreñita. Murió en Ibarra el 11 de junio de 1984. (Ratio, 2013).

- **Carlos Amable Ortíz**

Nace en Quito en el barrio de Santa Bárbara el 12 de marzo de 1859. Es considerado el Paganini Ecuatoriano, compositor, pianista y violinista. Fue el primer alumno en inscribirse en el Conservatorio Nacional de Música teniendo como profesor y director a Antonio Neumane, con el cual se inicia en la música vernácula ecuatoriana siendo el precursor del nacionalismo y el reconocimiento de nuestros ritmos andinos.

Compuso música popular y académica considerando como prioridad los ritmos propios de nuestro país Ecuador. Entre sus géneros escribió pasillos como



UNIVERSIDAD DE CUENCA

reconocimiento al ritmo de nuestra identidad; sin embargo, también incursionó en otros como valeses, pasodobles, mazurcas, polkas, sanjuanitos, chilenas, yaraví, siendo éste último una de sus composiciones emblemáticas que realza la riqueza musical ecuatoriana a pesar de ser la única obra titulada Momentos de tristura. Entre sus obras se calculan aproximadamente 237 entre varios ritmos. Fallece en 1937. (Carrión, 2002).

- **Víctor Amable Ruiz Arboleda**

Don Víctor Amable Ruiz, nació en la ciudad de Mira en el año 1914, sus padres fueron Eleodoro Ruiz y Maclovía Arboleda Ortiz , su hogar se debatía en una pobreza absoluta pero en su casa había riqueza en valores; creció rodeado de afecto pero por sus limitaciones económicas y situación geográfica apenas curso el segundo grado de escuela, la vida lo obligó a abandonar los estudios para desde temprana edad dedicarse a las tareas agrícolas en una hacienda y así aportar económicamente a su familia.

Sus amigos lo apodaron de “El Gayna” por su genio agradable, amplio de carácter, su manera jovial. Era un hombre humilde llevaba en sus venas el arte musical, en su cerebro los sueños y en su corazón la bondad propia del campesino, se esforzó por el pan para sus hijos y ver a su tierra crecer.

Desde niño aprendió a escuchar e interpretar la música nacional, en su tiempo libre cantaba: pasillos, bombas, pasacalles, rasgando una guitarra vieja a la cual acompañaba con silbidos bajados del viento que corren por los páramos y las montañas andinas.

En su juventud enfrentó duros golpes familiares teniendo que abandonar su pueblo natal para trabajar en la construcción de la línea férrea Ibarra- San Lorenzo, así una mañana salió con su pico, su “avío” y un cumulo de esperanzas para enfrentar el ambiente malsano por naturaleza propia que algunos abandonaron. Allí, por las noches rasgaba su guitarra acompañado de su gran amigo Efraín Gómez y dar ánimo a sus compañeros de trabajo. Después de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

algunos años se radica en el caserío Santiaguillo, trabajando en la hacienda del mismo nombre como peón y después como mayordomo. A los 33 años contrae matrimonio con Doña Cecilia Folleco con quien procreó sus hijos.

Un día de nostalgia por su tierra y su amor que había quedado, su inspiración brotó junto a unas plantas de *chinchin* y surgió la música y canto “sobre esta desnuda roca, lloraba sangre mi corazón, al ver la larga distancia que está mi amor. Espero desesperado como un cautivo, la libertad. etc. “. Así nació el fox incaico “El chinchinal” emblema nacional e internacionalizado en América y Europa interpretado por grandes artistas llevando impreso el sello de identidad nacional.

Autor de varias canciones unas han sido grabadas y otras permanecen en el anonimato. Entre las conocidas: *Voy a contarles una historia* en ritmo; *El aeroplano*, *El Huasicama*, *Por ser pobre me haces así*, bomba; *Pajarillo mañanero*, *Ilusión de amor*, *Llorar por no ser querido* en ritmo de pasillo. Un día al presentarse en Mira cantando en Chinchinal con Efraín Gómez, éste gritó “no dirán que esta canción es mía es del loco Víctor Ruiz”. Don Víctor, fallece a los 84 años dejando su inspiración y ejemplo de virtudes personales y artísticas.¹⁶

2.4.6. Orientaciones metodológicas.

A continuación se anotan algunas sugerencias para la utilización del presente manual propuesto con la finalidad de potenciar el aprendizaje del violoncello utilizando música ecuatoriana y por sobre todo de desarrollar aprendizajes significativos en el estudio del instrumento vinculando la cercanía a la realidad de los estudiantes del Nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja y, a todos quienes rescaten en la presente propuesta el valor de nuestra propia cultura prehistórica y la identidad del artista ecuatoriano a través de su propia música.

¹⁶ <http://mira.ec/personalidades/biografia-de-victor-manuel-ruiz-arboleda-compositor-del-fox-incaico-el-chinchinal/>



1. Las obras ecuatorianas del manual están estructuradas en dos partes, la primera contempla la melodía de la obra para un violoncello con el acompañamiento de un instrumento armónico (piano, guitarra). La segunda parte está pensada para hacer la clase colectiva o ensamble de violoncellos para cuatro o cinco ejecutantes. A pesar que las obras están adaptadas en tonalidades básicas y cómodas para este nivel, sin descartar ciertos pasajes con cierta dificultad para el instrumentista, el docente al momento de asignar la obras o la parte del ensamble a cada integrante debe tomar en cuenta el desarrollo técnico previo del estudiante; con la finalidad de garantizar la calidad de interpretación que satisfaga la expectativa del oyente o público si fuera el caso.
2. Una vez asignada la obra o la parte del ensamble a cada estudiante, es necesario que cada uno conozca la estructura de la obra, y otros aspectos como su tonalidad, cambios de ritmo, posibles cambios de tono, etc.; así como también los datos de su autor y compositor, época en que fue creada y demás datos relevantes de la obra.
3. El docente tratará de potenciar las cualidades técnico-interpretativas a partir de ejercicios de mecanismo y técnica dirigidos por él y en lo posible creados por el propio ejecutante, en función de las dificultades técnicas implícitas en las obras. Dentro de estas cualidades hay que tomar en cuenta los aspectos dinámicos, tímbricos, articulatorios, de fraseo, etc., dentro de los niveles que exige la interpretación de nuestra música ecuatoriana y que también se utiliza para el repertorio violoncellístico en general.
4. La adecuada postura corporal, la respiración, la relajación, el movimiento del cuerpo, el manejo del lenguaje gestual; y, la emisión del sonido, son componentes esenciales que el docente valorará constantemente dentro de la clase.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

5. Las obras artísticas musicales ecuatorianas tienen una base rítmica con características propias de sus regiones geográficas, por tanto, su riqueza podrá desarrollar mayores destrezas, psicomotoras como también sensorio-perceptivas y mayor flexibilidad rítmica en los estudiantes.
6. El repertorio seleccionado considera niveles de dificultad graduales que permitan al estudiante la ejercitación instrumental de menor a mayor complejidad.
7. El proceso de trabajo tendrá su inicio en una sesión conjunta entre docente y estudiantes en la cual se acuerden compromisos de trabajo, se compartan inquietudes y se establezca comunicación mutua.
8. Se observará el nivel de destreza en la ejecución y familiarización con el violoncello desarrollado hasta el momento, para que se pueda identificar las actuales necesidades de desarrollo técnico del estudiante y así el docente pueda a futuro tener las pautas para continuar el desarrollo formativo.
9. El docente mediará ante cualquier inquietud, duda o paralización del aprendizaje del estudiante en su proceso, para retroalimentar o corregir errores debidamente fundamentados.
10. La música ecuatoriana por lo general está concebida para la voz y acompañamiento. En esta línea existe una gama infinita de muy buenas versiones de artistas profesionales, como también en el ámbito instrumental. El estudiante de música y particularmente el de cello tomara como referentes estas versiones para encontrar sobre todo la sonoridad propia del instrumento dentro de este contexto. Sería apropiado que el estudiante del nivel Básico Superior pueda reconocerse dentro de este mundo sonoro de los artistas que han llegado a producciones de belleza expresiva en la música nacional.



11. El docente buscara siempre la motivación de sus estudiantes, celebrando sus logros y evitando calificarlos con adjetivos negativos que afecten su autoestima y coarten su creatividad e iniciativa; así como también brindar confianza y buen trato siempre serán aspectos importantes. *“En arte sin entusiasmo, nada grande se produce”* Robert Schumann.
12. El proceso de evaluación será permanente, desde el inicio se identificará el conocimiento previo; posteriormente a partir de la ejercitación y practica instrumental intervendrá en la posición corporal y psicomotriz integral, como también en la precisión e interpretación de las diferentes obras materia de estudio; finalmente identificará las destrezas desarrolladas y evidenciadas como producto del tiempo de trabajo conjunto entre profesor y estudiantes para proceder a la promoción a un nivel de mayor complejidad. Como principales indicadores para la promoción se considera; prueba de contenidos, ejecución del instrumento, dominio de las obras estudiadas, las mismas que serán puestas en escena para un público determinado.
13. Los directivos conjuntamente con los docentes deben propiciar actividades de encuentro musical que permitan compartir experiencias interpretativas entre los componentes de la comunidad educativa, con el fin de favorecer la confianza y disfrute al momento de realizar la ejecución en público.



2.5. BIBLIOGRAFÍA

- Aceldo Rodríguez, J. (2012). Tesina: Estudio histórico de las influencias del Yarabí en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años. Cuenca, Azuay, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Arancibia c., V., & et al. (2011). *Psicología de la Educación*. México: Alfaomega.
- Barbel Inhelder, G. (1992). *Los senderos de los descubrimientos del niño*. Barcelona: Paidós.
- Bilbao Asier, P. (2008). Los retos de la formación superior del Violoncello en el País Vasco. *Musiker (Centro Superior de Música del País Vasco)*.
- Bueno Arévalo, J. (2008). *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*. Quito: Musicología.
- Caicedo López, H. (2012). *Neuroaprendizaje, una propuesta educativa*. Bogotá - Colombia: Ediciones de la U.
- Campá Ansó, C. (2012). *Propuesta metodológica para la enseñanza de la clase de conjunto en el Grado Elemental aplicado al violoncello*. Madrid España: Universidad Rey Juan Carlos.
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX*. Quito: Duma.
- Diagonal-Santillana, A.-Z. (1985). *Diccionario Enciclopédico de Educación Especial*. Madrid: Gráficas Internacional.
- Educar. (06 de 05 de 2007). *El portal educativo del Estado Argentino*. Obtenido de Metodologías en la enseñanza de la música: file:///F:/Metodolog%EDas%20en%20la%20ense%F1anza%20de%20la%20m%FAsica%20_%20EID%20_%20M%FAsica%20_%20educ.ar.html
- Fernández González, A. M. (2004). La competencia comunicativa del docente: exigencia para una práctica pedagógica interactiva con profesionalismo. *Contexto Educativo: Revista digital de educación y nuevas tecnologías*, 6.
- Gallardo Vásquez Pedro, & Camacho Herrera Jose. (2008). *Teorías del aprendizaje y práctica docente*. Sevilla: WANCEULEM.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Gonzalez, P. (17 de 10 de 2012). *Guioteca*. Obtenido de Método Suzuki: todos los niños tienen talento musical: <http://www.guioteca.com/educacion-para-ninos/metodo-suzuki-todos-los-ninos-tienen-talento-musical/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II*. Quito Ecuador: Corporación Musical Ecuatoriana Conmúsica.
- Guerrero Gutiérrez, P., & Santos Tejada César. (1997). *CANTARES, Cancionero de Música Ecuatoriana*. Quito: CONMÚSICA Editores.
- Hemsey de Gainza, V. (2002). *Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires - México: Grupo Editorial Lumen.
- Hernández López, I. (2009). *El papel del arte y sus manifestaciones en la enseñanza de lenguas*. La Habana- Cuba: Didáctica, Lengua y Literatura vol. 21.
- Makuma, K. (2010). *El papel de los instrumentos musicales en la globalización*. España: Red Grupo Comunicar.
- Moll, L. (1993). *Vygotsky y la educación*. Buenos Aires-Argentina: Aique grupo editor.
- Mora Rivas Raúl et al. (2006). *Nuestro Ecuador en notas Vol.1*. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Loja.
- Moreno Andrade, S. (1996). *La música en el Ecuador 2da. edición*. Quito: Editorial Ecuador.
- Oriol, R., & Mauricio, S. (2005). *Estilos juveniles, contracultura y política Vol. 4*. Chile: POLIS Revista Académica Universidad Bolivariana.
- Pedagogía. (2010). *Pedagogía Musical*. Obtenido de Método Martenot: <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-martenot>
- Ratio. (21 de Noviembre de 2013). Editorial Armando Ibrobo. *diario El Norte*.
- SNE Bolivia. (1995). *Organización Pedagógica*. La Paz- Bolivia: Documentos Base. Reforma Educativa. SNE.
- Varios Autores. (1985). *Diccionario Enciclopédico de Educación Especial*. Madrid: Gráficas Internacional - Diagonal Santillana A-Z.
- Varios autores. (1997). *Organización Pedagógica*. La Paz- Bolivia: Documentos base Reforma Educativa SIGLA S.R.L.
- Vassilev, L. (2011). *Método didáctico sobre la digitación de las Escalas, Arpeggios y Dobles cuerdas para Violonchelo*. Medellín: Universidad de Antioquia Facultad de Artes.
- Wong, K. (1999). *La nacionalización del pasillo ecuatoriano Cpt. 3*. Quito.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Woolfolk, A. (2010). *Psicología Educativa*. México: PEARSON.

Zubiría Samper, J. (1995). *Los Modelos Pedagógicos*. Quito: ARCA.

EDITOR DE PARTITURAS:

Make Music, I. (s.f.). Finale. Software.

FUENTES DE PARTITURAS:

Varias partituras de repertorio de música ecuatoriana de diversas épocas y estilos.



CAPÍTULO III

EVALUACIÓN DEL MANUAL POR CRITERIO DE ESPECIALISTAS

3.1. RESULTADOS DE LA ENCUESTA

Resultados de la encuesta aplicada a dos autoridades y dos docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, con la finalidad de identificar la necesidad de contar con un manual que utilice música ecuatoriana para el estudio del violoncello en el Nivel Básico Superior, que responda a las necesidades e intereses de los estudiantes dentro de su contexto cultural y, aporte al desarrollo de aprendizajes significativos.

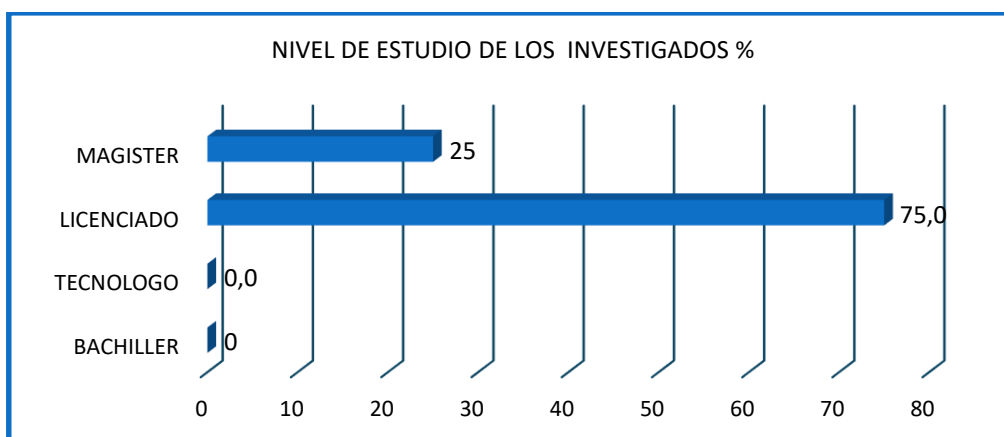
TABLA N° 1
NIVEL DE ESTUDIO DE LOS INVESTIGADOS

NIVEL DE ESTUDIO DE LOS INVESTIGADOS		
	f	%
TECNÓLOGO	0	0
LICENCIADO	3	75,0
MAGISTER	1	25,0
TOTAL	4	100

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 1





ANÁLISIS DE DATOS

La lectura de la tabla N° 1 permite observar que, entre los niveles de estudio de los investigados, el 75% corresponde a la formación de tercer nivel como la licenciatura, el 25% tiene estudios de cuarto nivel como Maestría; por tanto, hace falta que los docentes de violoncello del Básico Superior realicen estudios de cuarto nivel como maestría en áreas afines a la música, a objeto de contribuir a elevar el nivel técnico-profesional de la planta docente.

TABLA N° 2
PORCENTAJES DE TIPOS DE MÚSICA QUE SE UTILIZA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO

PORCENTAJE DE MÚSICA UTILIZADA PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO				
	NACIONAL		EXTRANJERA	
	F	%	f	%
100%				
95%			1	25,0
90%			2	50,0
85%				
80%				
75%				
70%			1	25,0
65%				
60%				
55%				
50%				
45%				
40%				
35%				
30%	1	25,0%		
25%				
20%				
15%				
10%	2	50,0%		
5%	1	25,0%		
TOTAL	4	100,0%	4	100

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, Septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

ANÁLISIS DE DATOS

Con la finalidad de explicar la tabla 2 representada de manera global, respecto a la utilización de textos descontextualizados en la enseñanza-aprendizaje del violoncello. Se procedió a dividir en dos partes; la 2.1 corresponde al porcentaje de música ecuatoriana y, la 2.2 corresponde al porcentaje de música extranjera que se utiliza en la enseñanza del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, con sus respectivas representaciones gráficas, según los investigados. De manera general se concluye que la utilización de la música nacional ecuatoriana es mínima oscilando entre el 5 y 30%, mientras que la utilización de la música extranjera es mayor y su rango de utilización es de 70 al 95%.

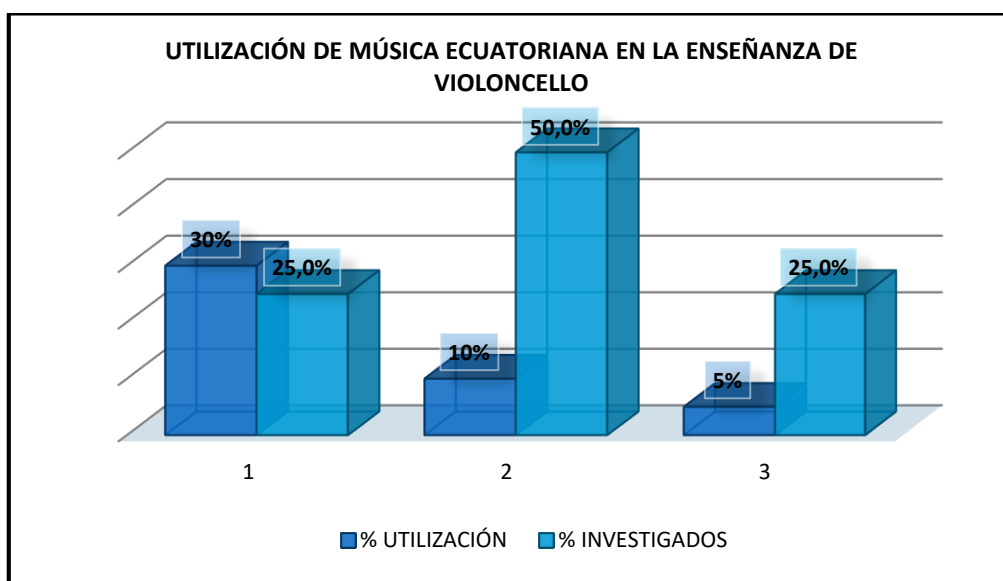
TABLA N° 2.1
UTILIZACIÓN DE MÚSICA ECUATORIANA

MÚSICA ECUATORIANA UTILIZADA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO	
% UTILIZACIÓN	% INVESTIGADOS
30%	25,0%
10%	50,0%
5%	25,0%
TOTAL	100,0%

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 2.1





ANÁLISIS DE DATOS

La lectura de la tabla 2.1 permite determinar que la música ecuatoriana casi no se utiliza para la enseñanza del violoncello, así: 1 investigado (25%) señala que se utiliza el 30%; 2 investigados (50%) confirman que se utiliza el 10%; y, 2 investigados (25%) señala que se utiliza el 5%. De esta forma con claridad se concluye que es mínimo el porcentaje de utilización de la música ecuatoriana en la enseñanza del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, cuyo rango de manera general es menor al 30%.

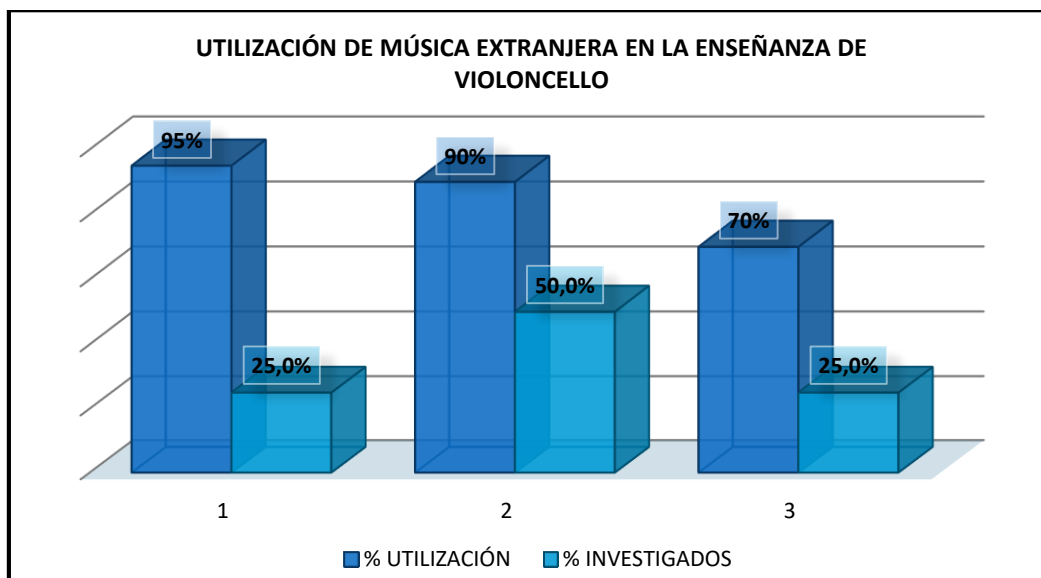
TABLA N° 2.2
UTILIZACIÓN DE MÚSICA EXTRANJERA

PORCENTAJE DE MÚSICA EXTRANJERA UTILIZADA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO	
% UTILIZACIÓN	INVESTIGADOS
95%	1 (25%)
90%	2 (50%)
70%	1 (25%)
TOTAL	100,0%

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 2.2





ANÁLISIS DE DATOS

La lectura de la tabla 2.2, permite observar claramente el peso que tiene en los actuales momentos el uso de la música extranjera. Puntualizando que 1 investigado (25,0%) señala que la música extranjera se utiliza en un 95%; 2 investigados (50%) indican que se utiliza en un 90%; y, 1 investigado (25%) determina que se utiliza en un 70%. De esta forma se confirma que la música extranjera es el soporte de la enseñanza del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja; es decir que se utilizan textos descontextualizados y lejanos a la realidad sociocultural de los estudiantes, cuyo rango de dominancia oscila entre el 70 al 95%.

TABLA N° 3

¿EXISTE UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL ESTUDIO DE VIOLONCELLO?

PARA LA ENSEÑANZA DE VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR, EXISTE UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA		
	f	%
SI EXISTE	1	25,0%
NO EXISTE	3	75,0%
TOTAL	4	100,0%

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 3





ANÁLISIS DE DATOS

Como se puede observar en la tabla tres, del 100% de investigados, 3 personas (75,0%) manifiestan que no existe un manual para el estudio de violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja y 1 persona (25,0%) expresa que, si existe, pero argumenta que es a nivel individual; en consecuencia, no existe un manual que incluya música ecuatoriana para el estudio del violoncello en el Nivel Básico Superior de la institución.

TABLA N° 4

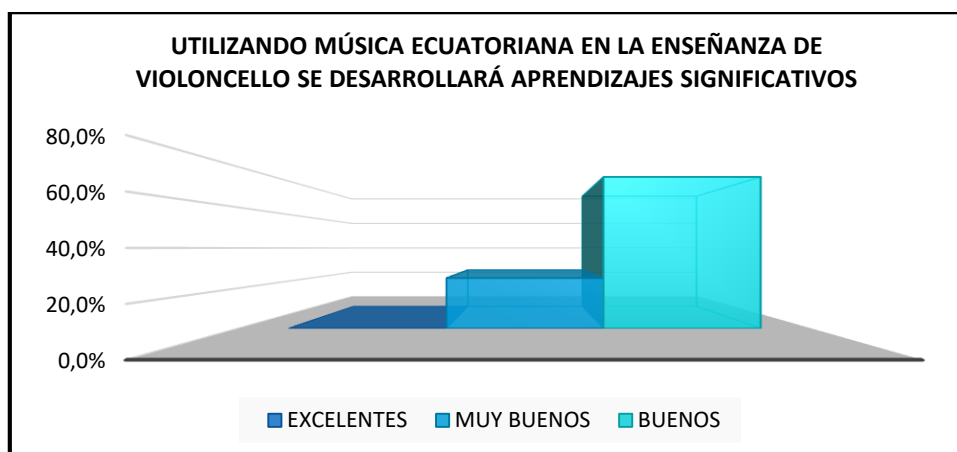
UTILIZANDO LA MÚSICA ECUATORIANA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO, SE DESARROLLARÁ APRENDIZAJES SIGNIFICATIVOS

UTILIZANDO MÚSICA ECUATORIANA EN LA ENSEÑANZA DE VIOLONCELLO SE DESARROLLARÁ APRENDIZAJES SIGNIFICATIVOS		
	f	%
EXCELENTES	0	0,0%
MUY BUENOS	1	25,0%
BUENOS	3	75,0%
TOTAL	4	100,0%

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 4





ANÁLISIS DE DATOS

Como se puede observar en el gráfico 4 se demuestra que 3 investigadores (75%) concuerdan en el criterio de que la utilización de música ecuatoriana para la enseñanza del violoncello sí desarrollará buenos aprendizajes significativos; en cambio 1 investigador (25%) señala que desarrollará muy buenos aprendizajes significativos; concluyendo que los investigadores reconocen positivamente la influencia de la música ecuatoriana en la promoción y desarrollo de aprendizajes significativos argumentando que el repertorio musical ecuatoriano tiene bondades en su estructura y composición porque se pueden encontrar figuras y ritmos que muchas veces no se encuentra en el repertorio de la música extranjera, consecuentemente consideran que si se debe utilizar para la enseñanza del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

TABLA N° 5

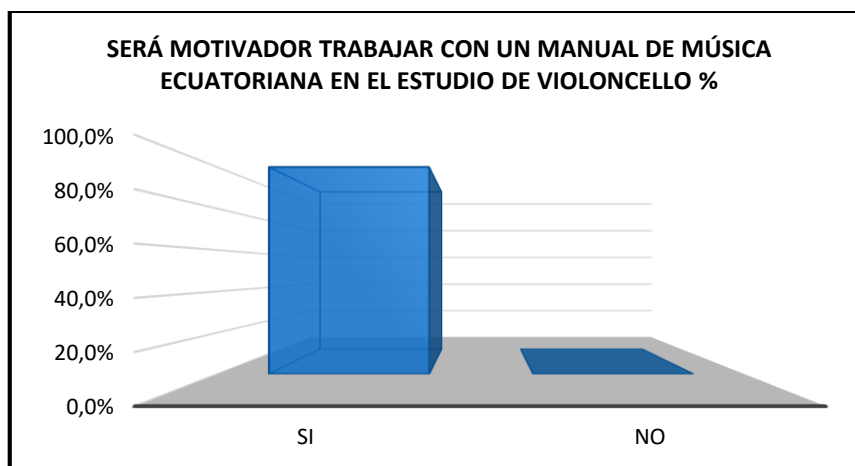
¿SERÍA MOTIVADOR TRABAJAR CON UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA EN EL ESTUDIO DE VIOLONCELLO?

SERÁ MOTIVADOR TRABAJAR CON UN MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA EN EL ESTUDIO DE VIOLONCELLO		
	f	%
SI	4	100,0%
NO	0	0,0%
TOTAL	4	100,0%

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 5





ANÁLISIS DE DATOS

En la tabla 5 es indiscutible interpretar el criterio de los 4 (100%) investigados, en el sentido que la utilización de música ecuatoriana a través de un manual dispuesto para el estudio del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, concluyendo que si será motivador contar con un manual dispuesto para el estudio y aprendizaje del violoncello cuyo respaldo argumenta que se trata de nuestras raíces y cultura que son parte de nuestra propia realidad.

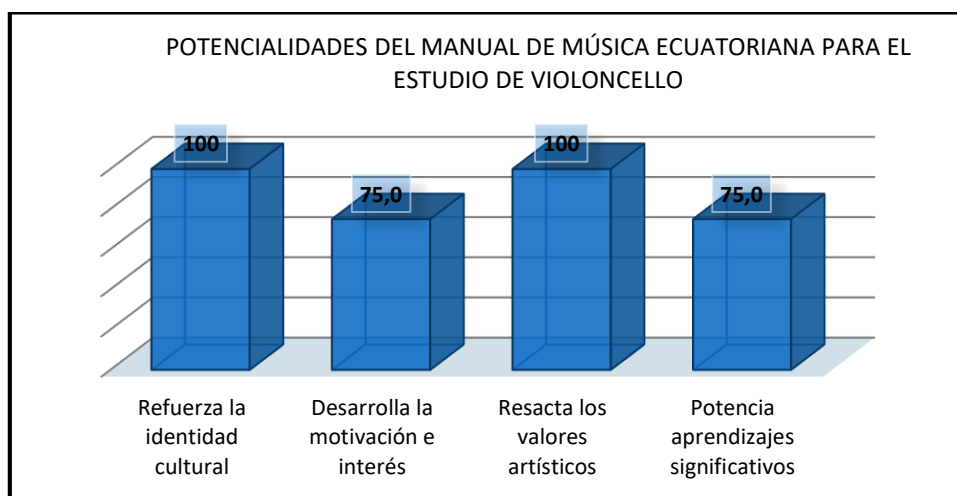
TABLA N° 6
POTENCIALIDADES DEL MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL ESTUDIO DEL VIOLONCELLO

POTENCIALIDADES DEL MANUAL DE MÚSICA ECUATORIANA PARA EL ESTUDIO DE VIOLONCELLO		
	f	%
Refuerza la identidad cultural	4	100
Desarrolla la motivación e interés	3	75,0
Rescata los valores artísticos	4	100
Potencia aprendizajes significativos	3	75,0

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 6





ANÁLISIS DE DATOS

La lectura de la tabla 6, permite retomar los principales criterios de los investigados respecto de las bondades y propósitos que puede aportar la utilización de un manual de música ecuatoriana para el estudio del violoncello. Así; 4 investigados (100%) concuerdan plenamente en que aportará a reforzar la identidad cultural de nuestro entorno y realidad social. 4 encuestados (100%) enfatizan el criterio de que se rescatan los valores artísticos, porque auditivamente son conocidos y sería más fácil relacionarlos con la propia realidad. 3 investigados (75,0%) destacan que permitirá desarrollar la motivación e interés por el estudio del instrumento puesto que es bueno involucrarse y cultivar nuestras raíces musicales que nos sirven para desarrollar la creatividad. 3 investigados (75,0%) destacan que el uso de música ecuatoriana para la enseñanza de violoncello potenciará aprendizajes significativos porque se constituiría en un refuerzo de habilidades y destrezas de los aprendizajes adquiridos por métodos extranjeros. En consecuencia, se concluye que proponiendo un manual de música ecuatoriana para el estudio del violoncello en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, se rescata y refuerza los valores artísticos y culturales cercanos a nuestra realidad, como también desarrollará la motivación e interés por el estudio potenciando los aprendizajes significativos ejecutando música propia del entorno.

TABLA N° 7

CONOCIMIENTOS PREVIOS PARA EL ESTUDIO DE VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR Y UTILIZACIÓN DE MÚSICA NACIONAL ECUATORIANA

CONOCIMIENTOS PREVIOS PARA EL ESTUDIO DEL VIOLONCELLO EN EL NIVEL BÁSICO SUPERIOR		
	f	%
Conocer teoría y lectura musical	4	100
Solfeo en clave de fa	2	50,0
Haber ejecutado obras en el nivel elemental	1	25



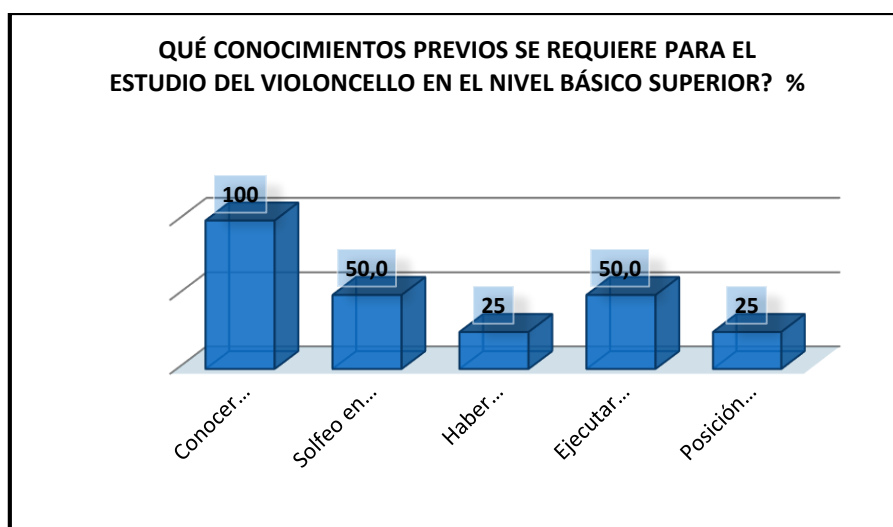
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ejecutar escalas y arpeggios de la 1ra a la 5ta posición	2	50,0
Posición adecuada del instrumento y del arco	1	25

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 7



ANÁLISIS DE DATOS

Al solicitar el criterio de los investigados respecto a los conocimientos previos que se requieren en el nivel Básico Superior para el estudio de violoncello como base para utilizar música nacional ecuatoriana, según la tabla 7, los investigados aportan con las siguientes consideraciones: 4 investigados (100%) responden que se debe conocer la teoría y lectura musical, 2 encuestados (50,0%) consideran que se debe ejecutar escalas y arpeggios de la 1era a la 5ta posición. y, 2 investigados consideran que se debe conocer la lectura del solfeo en clave de fa; 1 investigado (25%) sostienen que se debe manejar una adecuada posición del instrumento, incluyendo el conocimiento de la lectura rítmica y melódica; técnicas de estudio, escalas y golpes de arco.

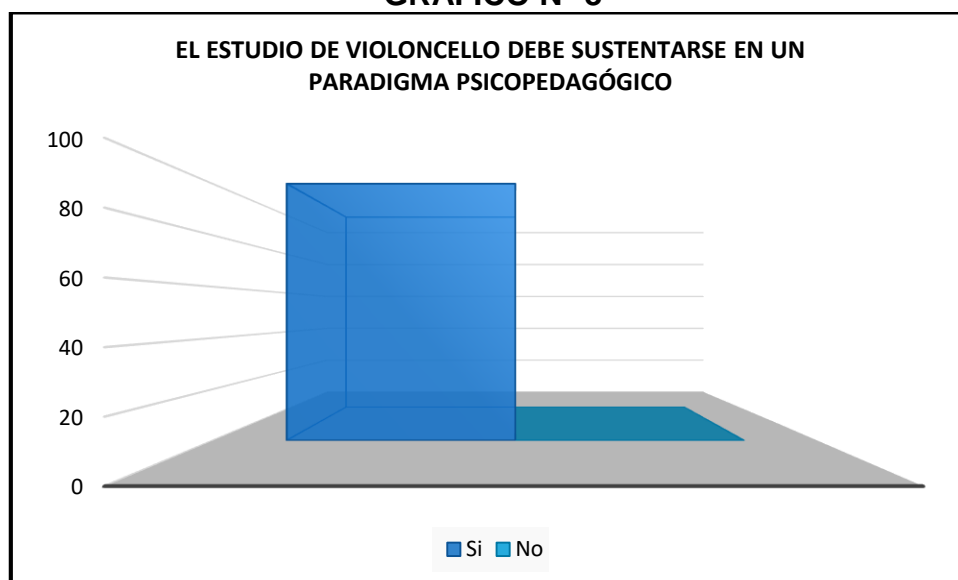
TABLA N° 8
NECESIDAD DE UN PARADIGMA PSICOPEDAGÓGICO PARA EL ESTUDIO
DEL VIOLONCELLO

EL ESTUDIO DEL VIOLONCELLO DEBE SUSTENTARSE EN UN PARADIGMA PSICOPEDAGÓGICO		
	f	%
Si	4	100
No	0	0,0
TOTAL	4	100

Fuente: Encuesta aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, septiembre de 2014.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

GRÁFICO N° 8



ANÁLISIS DE DATOS

Al realizar la lectura de la tabla N°8 respecto a la necesidad de un paradigma psicopedagógico como soporte del estudio del violoncello, el 100% de los investigados concuerdan que este estudio sí debe sustentarse en un paradigma psicopedagógico en virtud de que ayuda a los docentes y estudiantes a ser sensibles a su propio desarrollo histórico cultural y que como todo conocimiento debe sustentarse en una base psicológica y pedagógica ya que en el Conservatorio se trabaja con estudiantes (niños y jóvenes); porque ayuda sobre el camino que se quiere seguir y los aprendizajes que se trata de lograr.



3.2. RESULTADOS DE LA ENTREVISTA

Análisis de los criterios obtenidos en la entrevista desarrollada con 2 autoridades y 2 profesores de violoncello, respecto a la revisión del manual propuesto para el estudio del violoncello utilizando música ecuatoriana en el Nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

PRIMERA PREGUNTA

¿Cuál es su Nivel de preparación profesional dentro de la música?

1 Licenciado en Música : Especialidad Guitarra
1 Licenciada en Música : Especialidad Piano y Magister en Educación
1 Licenciado en Música : Especialidad Violoncello
1 Tecnóloga en Violoncello y Licenciada en Música : Especialidad Violoncello

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

En esta pregunta se trata de valorar el nivel académico y calidad técnica de los investigados que sirva de sustento al manual que se propone.

SEGUNDA PREGUNTA

¿Qué criterio le merece la pertinencia del texto propuesto?

Es un aporte significativo a docentes y estudiantes que permitirá disfrutar de la música nacional.
Al haber escaso material se torna un trabajo válido.
La pedagogía del texto es significativa para el estudiante de violoncello.
Enriquece el acervo bibliográfico nacional y permite estudiar el color, la forma de construcción de matices, fraseo, la articulación misma de la música nacional para los violoncellistas.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo



Interpretación.

Sobre la pertinencia del texto de música ecuatoriana propuesto para el estudio del violoncello los entrevistados señalan que la propuesta se constituye en aporte significativo que permitirá el disfrute de la música nacional tanto para docentes y estudiantes; claro está que al no haber un texto de música nacional específico para este fin, el manual vendrá a reforzar y ampliar otros conocimientos porque los matices que ofrece la música ecuatoriana a través de sus figuras y ritmos muchas veces no se encuentra en la música extranjera, por tanto la orientación pedagógica del texto es significativa en razón de involucrar ritmos y costumbres ecuatorianos. Finalmente se enriquece el acervo bibliográfico nacional que permitirá estudiar el color, la forma de construcción de matices, fraseo y articulación de la música en el plano nacional para los violoncellistas.

TERCERA PREGUNTA

¿Las obras seleccionadas favorecen el rescate de la identidad cultural?

Son melodías tradicionales y emblemáticas de la cultura y tradición musical ecuatoriana, facilitará el aprendizaje y la interpretación final de la obra.
Por supuesto, incita a que el alumno tenga un punto de referencia y se introduzca dentro de la estética de la música nacional.
Favorece positivamente porque en el pasillo ecuatoriano hay dinamismo, sutileza y sensibilidad en la pieza musical.
Es importante rescatar nuestra identidad cultural y lo planteado es acorde para lograr este objetivo.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

Al retomar los criterios sobre la pregunta tercera, orientada a conocer si las obras seleccionadas para el texto propuesto favorecen el rescate de la identidad cultural, aportan indicando que son melodías tradicionales y emblemáticas de la cultura y tradición musical ecuatoriana, las cuales facilitarán el aprendizaje del instrumento y la interpretación final de la obra. Por otra parte, involucra al alumno a tener un punto de referencia y se introduzca en la estética nacional, como en el pasillo ecuatoriano que hay dinamismo, sutileza y alto sentido de sensibilidad musical. De esta forma el texto propuesto es importante porque rescata nuestra



UNIVERSIDAD DE CUENCA

identidad cultural y es pertinente para lograr este objetivo. Como se conoce la globalización, el fenómeno de la migración y emigración traen consigo consecuencias que afectan mucho a la identidad cultural, por tanto cuando los coterráneos regresan a su entorno vienen con otras costumbres e influencias culturales ajenas a nuestra realidad, ello trae consigo una pérdida en el valor de nuestra propia música y de nuestra propia historia, por ello el texto ofrece un acercamiento afectivo, sociocultural, artístico y técnico para el aprendizaje del violoncello utilizando música ecuatoriana.

CUARTA PREGUNTA

Criterio sobre la aplicabilidad al nivel de necesidades de aprendizaje de los alumnos del nivel Básico Superior

Permitirá a los estudiantes reencontrarse con sus costumbres y tradiciones favoreciendo desarrollar destrezas técnicas.
Las obras están diseñadas para alumnos que ya tienen resueltos muchos problemas técnicos, y en esta parte llegan a disfrutar de una buena bibliografía para trabajar a nivel individual y camerístico, siendo esto muy rescatable.
Si es considerable para el estudio de los estudiantes de violoncello
Si es aplicable

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

En referencia a la aplicabilidad del manual de violoncello con música ecuatoriana propuesto por el investigador, manifiestan que: permitirá reencontrarse con las costumbres y tradiciones del entorno, a su vez favorecer el desarrollo de destrezas técnicas y facilitará que los estudiantes se sitúen más cerca de su realidad sociocultural y acoplen sus competencias artísticas con flexibilidad frente a los problemas propios de la técnica instrumental superado en años anteriores, llegando a disfrutar a nivel individual y camerístico la música ecuatoriana. Consecuentemente basados en estos criterios se concluye que el texto para el estudio de violoncello con música ecuatoriana es aplicable al nivel de necesidades de los alumnos del Nivel Básico Superior.



QUINTA PREGUNTA

Criterio sobre el ordenamiento y nivel de dificultad de contenidos

Paulatinamente ofrece dificultades y retos técnicos de acuerdo al nivel y edad del estudiante
Es notorio que las obras no están concebidas en orden de menor a mayor dificultad ni viceversa; y, más bien deja libertad al profesor para que de acuerdo al desarrollo técnico individual del estudiante asigne la obra o la parte del arreglo grupal.
Sí.
Sugiero que se debería revisar el orden por su nivel de dificultad.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

En relación al ordenamiento y nivel de dificultad de los contenidos del texto propuesto para el estudio del violoncello utilizando música ecuatoriana, señalan que ofrece dificultades y retos técnicos paulatinamente, pero deja en libertad al profesor para que de acuerdo al desarrollo técnico individual se puedan asignar las obras, ya que es notorio que las obras no están concebidas en orden de menor a mayor dificultad ni viceversa. Sin embargo, se hace una sugerencia que se debiera revisar el orden por su nivel de dificultad, frente a ello es necesario recordar que es una propuesta pedagógica dentro del ámbito musical por tanto es perfectible, de esta forma toda sugerencia es bienvenida lo importante es proponer, retroalimentar y socializar a fin de mejorarlo para su aplicación.

SEXTA PREGUNTA

¿La aplicación del texto propuesto, potencia el trabajo individual y el ensamble grupal?

Si permite un trabajo coherente entre estudio individual que resolverá problemas técnicos y el trabajo grupal que fomentará la ayuda y colaboración en equipo.
A nivel individual se considera un trabajo expresivo importante. El nivel colectivo depende mucho de lo que se haga en el individual, para luego en el grupo alcanzar niveles óptimos al estilo de los cuartetos clásicos evolucionados.
Fortalece la agilidad auditiva y trabajo en equipo fomentando la afinidad y ritmo.
Por supuesto.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo



Interpretación

A criterio de los investigados la propuesta del manual potencia el trabajo individual y el ensamble grupal; responden que sí permite un trabajo coherente entre estudio individual, que permitirá resolver problemas técnicos y el trabajo grupal que se puede desarrollar a través de ensambles. Por otra parte, a nivel individual facilitará un trabajo expresivo importante, para luego en el grupo llegar a niveles óptimos, al estilo de los cuartetos o quintetos clásicos ya evolucionados, por lo tanto, si potencia el trabajo individual y en el ensamble grupal.

SÉPTIMA PREGUNTA

¿La adaptación y arreglos musicales favorecen el desarrollo de destrezas rítmicas, de afinación, de sensibilidad melódica, de interpretación musical, etc...?

Potenciará el desarrollo de destrezas técnicas, rítmicas y el ensamble mejorará la afinación y sensibilidad en los integrantes.
Si, cuando el profesor da una nueva fundamentación del repertorio los alumnos aprovecharán.
Se refuerza diferentes destrezas rítmicas que son elementales en la música ecuatoriana.
Contribuye al desarrollo de destrezas musicales a la par de otras obras de tipo técnico y de repertorio.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

A la inquietud, si la adaptación y arreglos musicales de la propuesta favorecen el desarrollo de destrezas rítmicas, de afinación, de sensibilidad melódica, de interpretación musical, etc. Se colige que la propuesta del manual potenciará el desarrollo de destrezas a todo nivel y si el docente da una buena fundamentación de cómo aplicar el repertorio, motivará a los estudiantes hacia la sensibilización frente a la música ecuatoriana involucrándolo de manera activa y eficiente.



OCTAVA PREGUNTA

¿La aplicación del texto desarrollará aprendizajes significativos?

Sí, al acercar a los alumnos a sus melodías, su cultura, sus orígenes se corrigen problemas técnicos, desarrollan destrezas rítmicas, melódicas y un sentido nacionalista en pro de la cultura y música.
En la identidad nacional es donde se centra el aporte.
Es factible complementar el estudio con un proyecto de música ecuatoriana.
Sí.

Fuente: Entrevista aplicada a las autoridades y docentes de violoncello del Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi" de la ciudad de Loja, Julio de 2015.

Autor: Lic. Holger Bustamante Jaramillo

Interpretación

Sobre el desarrollo de aprendizajes significativos a través del manual propuesto para el estudio del violoncello, las respuestas denotan que al acercar a los estudiantes hacia sus propias melodías, su cultura, sus orígenes ancestrales; es más oportuno corregir problemas técnicos, desarrollar destrezas rítmicas, melódicas y un sentido nacionalista en pro de la cultura y la música nacional; es más, se considera que el aporte se centra en la identidad nacional; conscientemente el manual propuesto utilizando música ecuatoriana para el estudio del violoncello sí desarrollará aprendizajes significativos en relación a valorar la cultura y música nacional.

3.3. EVALUACIÓN DEL MANUAL PROPUESTO PARA SU IMPLEMENTACIÓN

Partiendo de la consideración que los investigados son idóneos para emitir sus criterios, por su formación técnico-musical y pedagógica, se puntualizan las siguientes consideraciones derivadas de sus opiniones:

En referencia a la pertinencia del manual propuesto por el investigador, se considera que permitirá al estudiante reencontrarse con las costumbres y tradiciones del entorno, favoreciendo el desarrollo de destrezas e incorporando al plano técnico elementos expresivos en la ejecución del instrumento. Consecuentemente, se concluye que el texto para el estudio de violoncello con



UNIVERSIDAD DE CUENCA

música ecuatoriana si es pertinente para la enseñanza y aprendizaje del instrumento.

En relación a la aplicabilidad del manual. Opinan que este enriquece el acervo cultural y técnico de los estudiantes, es un buen inicio para poder demostrar la utilidad del instrumento dentro de la música nacional permitiendo estudiar el color, la forma de construcción de matices, fraseo, la articulación instrumental. Consecuentemente basados en estos criterios se concluye que el manual propuesto es aplicable para la enseñanza y aprendizaje como manual de estudio.

Respecto al ordenamiento y nivel de dificultad de los contenidos el criterio es favorable porque en su proceso metodológico deja en libertad al profesor para que de acuerdo al avance personalizado del estudiante asigne las obras, ofreciendo dificultades y retos técnicos que potenciarán sus aprendizajes a nivel individual, desarrollando un trabajo expresivo importante y el trabajo grupal a través de ensambles que permiten el logro de los objetivos de estudio en la ejecución integral de la obra.

En referencia a las adaptaciones y arreglos para grupo favorecen el desarrollo de destrezas rítmicas, de afinación, de sensibilidad melódica, de interpretación musical, etc., Así mismo lo característico de la música ecuatoriana son sus ritmos, que serán abordados como algo nuevo favoreciendo el surgimiento de otras destrezas musicales como obras de tipo técnico cuyo repertorio involucra nuevos matices. Se concluye que, si el profesor da una buena fundamentación a los estudiantes, de cómo desarrollar el repertorio de seguro van a potenciar su sensibilización frente a la música ecuatoriana. Se comprometerán consigo mismo para hacerlo bien, ayudando a desarrollar un oído activo, atento en la escucha y en el nivel grupal entonces pueden ocuparse de cómo se produce la rítmica, cuál hace el bordón, quien está desarrollando las bases armónicas y consecuentemente esta predisposición puede sostener para que otros en su instrumento empiecen a complementarse con el trabajo de intervalos para la afinación.



La propuesta favorece el rescate cultural, la respuesta es afirmativa porque, en la selección y diseño del manual, el autor orienta a que el estudiante tenga como punto de referencia respecto a la música nacional a través de melodías emblemáticas y tradicionales lo cual facilitara el aprendizaje y la interpretación por la cercanía y familiaridad de su propia realidad o de su lengua materna. Si se toma en serio este abordaje el estudiante se sentirá más comprometido dentro de ésta estética llegando a sentir y quererla desde su propia nacionalidad disfrutando a tal punto que a futuro el repertorio no será únicamente para la clase, sino para expresarlo y, auditarlo para la sociedad en general a través de los medios discográficos para su difusión.

Luego de revisar los criterios vertidos por los entrevistados respecto a: pertinencia, aplicabilidad, ordenamiento, nivel de dificultad, posibilidades de desarrollo de destrezas, técnicas, melódicas, rítmicas, de interpretación; el rescate de la identidad cultural y conseguir aprendizajes significativos en los estudiantes. Se determina que la implementación del manual propuesto para el estudio del violoncello con música ecuatoriana, en su versión inicial tiene el criterio favorable y la factibilidad de aplicación.

3.4. BENEFICIARIOS

Desde la consideración educativa, social, cultural formativa y vocacional la implementación del manual propuesto para el estudio de violoncello utilizando música ecuatoriana tiene una gama de beneficiarios que se detalla a continuación:

Los estudiantes

Los primeros y directos beneficiarios son los estudiantes, porque desarrollarán aprendizajes significativos en la ejecución del violoncello integrando música de nuestro pentagrama nacional, factibles de aplicación en su propio entorno social y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cultural; porque desarrollarán destrezas rítmicas, de afinación, de interpretación, de trabajo cooperativo en la ejecución del instrumento.

Los docentes

Porque tendrán un texto complementario de trabajo que permitirá didácticamente establecer diferencias entre las técnicas extranjeras y las necesidades de ejecución de la música ecuatoriana superando sus propias expectativas musicales y de esta forma rescatar el acervo sociocultural nuestro.

Los padres de familia

Generalmente los padres son más afines a la música nacional, consecuentemente sus hijos verán plasmados los intereses de sus padres y los suyos dentro de su propio hogar, armonizando los ritmos aplicados en el estudio del instrumento y sus intereses sociofamiliares.

La comunidad en general

Al tener influencias extranjerizantes dominantes, la comunidad pierde progresivamente el valor de la nacionalidad; por ello la aplicación de la propuesta permitirá; disfrutar de la música nacional, los jóvenes sentirán una identificación más cercana a la comunidad cuando ejecuten obras de interés colectivo, porque al profesionalizarse se vincularán a través de la ejecución de sus obras con los grupos y colectivos que prefieran los ritmos nacionales.

Los autores y compositores ecuatorianos

Al haber seleccionado sus obras musicales, fue necesario conocer su biografía y producción artística, por esta razón, crece su popularidad: se aprenderán y ejecutarán sus canciones, tanto sus letras como sus arreglos melódicos promocionando su aporte cultural, personal y artístico a nivel nacional e internacional; ya que los músicos extranjeros deleitan cuando ejecutan o dirigen



UNIVERSIDAD DE CUENCA

obras nacionales interesantes por su colorido, ritmo, novedad creativa y sus niveles de dificultad.

Las instituciones artísticas y educativas

Las instituciones artísticas y educativas dispondrán de un texto que abrirá las opciones de estudio y abordaje de nuestra cultura en pro de la educación integral de sus educandos a través de sus composiciones musicales. Habrá mayor acercamiento y cohesión hacia los artistas de nuestro propio terruño que prefieren aportar en nuestra música nacional y la comunidad institucional.



CONCLUSIONES

Finalizado el análisis e interpretación de resultados de la encuesta y la entrevista a los investigados y siendo coherente con los objetivos de: Identificar la existencia de un manual que incluya arreglos de música ecuatoriana que permita fortalecer la identidad cultural; desarrollar aprendizajes significativos. Y, finalmente auscultar la pertinencia del manual propuesto para su aplicación en el estudio del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi”.

Se concluye:

- El manual de música ecuatoriana propuesto sí fortalece la identidad cultural nacional de los estudiantes porque las obras seleccionadas se vinculan y emergen de la propia realidad ecuatoriana.
- El manual, si desarrollará aprendizajes significativos valorados desde el propio entorno histórico-cultural de cada estudiante hacia una relación artística social que crea y promueve la música nacional ecuatoriana.
- La propuesta del manual de música ecuatoriana para el estudio del violoncello en el nivel Básico Superior del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, sí es necesaria, porque no existe un documento de éstas características en los actuales momentos: funcional, pertinente y aplicable en nuestra realidad artística nacional.



RECOMENDACIONES

Luego de rescatar los criterios y respuestas vertidas por los investigados en las conclusiones, se recomienda:

- A los y las docentes del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, y, a todos quienes se vinculen al arte musical a nivel nacional e internacional que interesen hacer uso del “Manual de música ecuatoriana para el proceso de enseñanza-aprendizaje del violoncello”, aplicar la versión inicial del manual propuesto, sin limitar sus aportes y sugerencias que puedan venir desde otros especialistas inclusive y que de seguro coadyuvarán en mejorar la calidad de su estructura, procesos metodológicos, inclusive en sus componentes técnico-musicales.
- Desde la visión histórico-cultural esta propuesta respalda su marco teórico conceptual, en el constructivismo que favorece el reconocimiento de la identidad cultural como soporte del propio ser y hacer del individuo; por tanto, recomendar la aplicabilidad del manual destaca las destrezas en la ejecución, valoración y mediación instrumental, favoreciendo la identidad cultural de los estudiantes, docentes, padres de familia y comunidad, inmersos en el contexto de la enseñanza-aprendizaje del violoncello a través de la música nacional ecuatoriana.
- Frente al reconocimiento de que la enseñanza del violoncello debe sustentarse en un paradigma psicopedagógico. Se recomienda la aplicabilidad del manual porque su contenido establece un vínculo entre los aprendizajes previos a partir de la música extranjera estudiada en el nivel inicial, con los matices y arreglos que ofrece la música nacional ecuatoriana en el nivel Básico Superior desarrollando aprendizajes significativos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Recomendar la inserción de la música ecuatoriana para la implementación de la clase colectiva o de ensamble (instrumentos de la misma especie) como antesala a la práctica orquestal en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” e instituciones afines y como complemento a la clase individual que se imparte en las mismas. Este manual incluye a los futuros violonchelistas y demás instrumentistas para que utilicen la clase de ensamble como un recurso didáctico de maduración en el terreno de la interpretación y especialmente en la expresividad y emotividad manifiestas en la música nacional ecuatoriana.
- Se recomienda realizar otras propuestas afines al manual presentado de tal manera que los artistas ecuatorianos sean promovidos con mayor frecuencia y sientan el reconocimiento de sus compatriotas al incluir sus obras en las nuevas propuestas de enseñanza-aprendizaje dentro del contexto artístico musical vinculado al aporte técnico profesional que el investigador adopta durante la construcción de su propio trabajo.



BIBLIOGRAFÍA

- Aceldo Rodríguez, J. (2012). Tesina: Estudio histórico de las influencias del Yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años. Cuenca, Azuay, Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Arancibia c., V., & et al. (2011). *Psicología e la Educación*. México: Alfaomega.
- Barbel Inhelder, G. (1992). *Los senderos de los descubrimientos del niño*. Barcelona: Paidós.
- Bilbao Asier, P. (2008). Los retos de la formación superior del Violoncello en el País Vasco. *Musiker (Centro Superior de Música del País Vasco)*.
- Bueno Arévalo, J. (2008). *Cancionero Mestizo Ecuatoriano*. Quito: Musicología.
- Caicedo López, H. (2012). *Neuroaprendizaje, una propuesta educativa*. Bogotá - Colombia: Ediciones de la U.
- Campá Ansó, C. (2012). *Propuesta metodológica para la enseñanza de la clase de conjunto en el Grado Elemental aplicada al violoncello*. Madrid España: Universidad Rey Juan Carlos.
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX*. Quito: Duma.
- Diagonal-Santillana, A.-Z. (1985). *Diccionario Enciclopédico de Educación Especial*. Madrid: Gráficas Internacional.
- Educar. (06 de 05 de 2007). *El portal educativo del Estado Argentino*. Obtenido de Metodologías en la enseñanza de la música: file:///F:/Metodolog%EDas%20en%20la%20ense%F1anza%20de%20la%20m%FAsica%20_%20EID%20_%20M%FAsica%20_%20educ.ar.html
- Fernández González, A. M. (2004). La competencia comunicativa del docente: exigencia para una práctica pedagógica interactiva con profesionalismo. *Contexto Educativo: Revista digital m. de educación y nuevas tecnologías*, 6.
- Gallardo Vásquez Pedro, & Camacho Herrera Jose. (2008). *Teorías del aprendizaje y práctica docente*. Sevilla: WANCEULEM.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Gonzalez, P. (17 de 10 de 2012). *Guioteca*. Obtenido de Método Suzuki: todos los niños tienen talento musical: <http://www.guioteca.com/educacion-para-ninos/metodo-suzuki-todos-los-ninos-tienen-talento-musical/>
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I y Tomo II*. Quito Ecuador: Corporación Musical Ecuatoriana Conmúsica.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomo I*. Quito Ecuador: Corporación Musical Ecuatoriana Conmúsica .
- Guerrero Gutiérrez, P., & Santos Tejada César. (1997). *CANTARES, Cancionero de Música Ecuatoriana*. Quito: CONMÚSICA Editores.
- Hemsey de Gainza, V. (2002). *Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires - México: Grpo Editorial Lumen.
- Hernández López, I. (2009). *El papel del arte y sus manifestaciones en la enseñanza de lenguas*. La Habana- Cuba: Didáctica, Lengua y Literatura vol. 21.
- Makuma, K. (2010). *El papel de los instrumentos musicales en la globalización*. España: Red Grupo Comunicar.
- Moll, L. (1993). *Vygotsky y la educación*. Buenos Aires-ARgentina: Aique grupo editor.
- Mora Rivas Raúl et al. (2006). *Nuestro Ecuador en notas Vol.1*. Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo de Loja.
- Moreno Andrade, S. (1996). *La música en el Ecuador 2da. edición*. Quito: Editorial Ecuador.
- Oriol, R., & Mauricio, S. (2005). *Estilos juveniles, contracultura y política Vol. 4*. Chile: POLIS Revista Académica Universidad Bolivariana.
- Pedagogía. (2010). *Pedagogía Musical* . Obtenido de Método Martenot: <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-martenot>
- Ratio. (21 de Noviembre de 2013). Editorial Armando Ibrobo. *diario El Norte*.
- SNE Bolivia. (1995). *Organización Pedagógica*. La Paz- Bolivia: Documentos Base. Reforma Educativa. SNE.
- Varios Autores. (1985). *Diccionario Enciclopédico de Educación Especial*. Madrid: Gráficas Internacional - Diagonal Santillana A-Z.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Varios autores. (1997). *Organización Pedagógica*. La Paz- Bolivia: Documentos base Reforma Educativa SIGLA S.R.L.

Vassilev, L. (2011). *Método didáctico sobre la digitación de las Escalas, Arpeggios y Dobles cuerdas para Violonchelo*. Medellín: Universidad de Antioquia Facultad de Artes.

Wong, K. (1999). *La nacionalización del pasillo ecuatoriano Cpt. 3*. Quito.

Woolfolk, A. (2010). *Psicología Educativa*. México: PEARSON.

Zubiría Samper, J. (1995). *Los Modelos Pedagógicos*. Quito: ARCA.

EDITOR DE PARTITURAS:

Make Music, I. (s.f.). Finale. Software.

FUENTES DE PARTITURAS:

Varias partituras de repertorio de música ecuatoriana de diversas épocas y estilos.



ANEXOS

ANEXO 1: ENCUESTA DIRIGIDA A LOS DIRECTIVOS Y DOCENTES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, DE LA CIUDAD DE LOJA.

El objetivo de la presente encuesta es conocer el criterio de los especialistas, sobre la necesidad de construir un **MANUAL PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO INCORPORANDO MÚSICA ECUATORIANA**.

Fecha: -----

1. Nivel de Estudios en Música:

Bachiller: ☐

Tecnólogo: ☐

Licenciado: ☐

Magíster ☐

2. Tipo de repertorio y porcentaje utilizado para la enseñanza del violoncello en el Nivel Básico Superior:

Música extranjera %

Música ecuatoriana %

3. ¿En el Nivel Básico Superior existe un manual de música ecuatoriana específico para el estudio de violoncello?:

Si existe ☐

No existe ☐

4. ¿Sería motivador, trabajar con un manual de Música ecuatoriana que contribuya al estudio de violoncello?: SI ☐ NO ☐

¿Por qué? -----

5. El manual de Música ecuatoriana para el estudio de Violoncello en el Nivel Básico Superior:

	SI	NO
Refuerza la identidad cultural en los estudiantes	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Desarrolla la motivación e interés por el estudio del instrumento

Rescata los valores artísticos de su propia realidad

☐ ☐

Potencia aprendizajes significativos en los estudiantes.

☐ ☐

¿Por qué? -----

6. ***El tipo de repertorio de música ecuatoriana utilizado para la enseñanza del violoncello, desarrollará aprendizajes significativos.***

Si desarrolla ☐

No desarrolla ☐

¿Por qué? -----

--

7. ***¿Qué conocimientos previos se requieren para el estudio de violoncello en el Nivel Básico Superior?***

8. ***¿En el Nivel Básico Superior para la enseñanza del violoncello se trabaja en ensamble con obras de música ecuatoriana establecidas para grupo?***

Si ☐

No ☐

9. ***¿El estudio de violoncello debe sustentarse en un paradigma psicopedagógico?***

SI ☐ NO ☐

¿Por qué? -----

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN



**ANEXO 2: ENTREVISTA DIRIGIDA A DIRECTIVOS Y DOCENTES DEL
CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, DE LA
CIUDAD DE LOJA.**

Objetivo: Valorar por criterio de especialistas la aplicación del manual para el proceso de enseñanza-aprendizaje del violoncello incorporando música ecuatoriana, propuesta por Lic. Holger Bustamante Jaramillo (investigador).

DESARROLLO DE LA ENTREVISTA

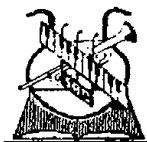
1. ¿Cuál es su nivel de preparación profesional dentro de la música?
2. ¿Qué criterio le merece la pertinencia del manual propuesto?
3. ¿El manual de violoncello, propuesto es aplicable al nivel de necesidades de aprendizaje de los estudiantes del nivel Básico Superior?
4. ¿Qué criterio le merece el ordenamiento y nivel de dificultad de los contenidos.
5. ¿La aplicación del manual propuesto potencia el trabajo individual y el ensamble grupal?
6. ¿La adaptación y arreglos musicales que contiene el manual, favorece el desarrollo de destrezas rítmicas, de afinación y de sensibilidad melódica?
7. ¿Las obras seleccionadas en el manual propuesto favorecen el rescate de la identidad cultural en los estudiantes de violoncello?
8. ¿A su criterio, la aplicación del manual desarrollará aprendizajes significativos?

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 3: CERTIFICACIÓN DE APROBACIÓN Y RECOMENDACIÓN DEL TEXTO PROPUESTO



Conservatorio de Música
"SALVADOR BUSTAMANTE CELI"

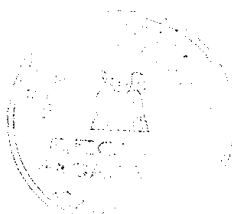
Loja-Ecuador

230

Para: Lic. Holger Bustamante Jaramillo **DOCENTE**
De: Lic. Marcos Cañar Ramos **RECTOR ENCARGADO**
Asunto: Comunicación
Fecha: Loja, 14 de septiembre de 2015

Vista la petición de fecha 14 de septiembre de 2015, me permito autorizar a usted, para que el **texto de música ecuatoriana de violoncelo** de su autoría se aplique a los alumnos de nivel técnico, en vista de no existir estos materiales bibliográficos en esta área se recomienda que sea utilizado para su estudio.

Lic. Marcos Cañar Ramos
RECTOR ENCARGADO



MCR/CCT

dirección: Av. Salvador Bustamante Celi y Av. Orillas del Zamora-Parroquia el Valle. Telfs.: 614537/ 613505,
Telefax: 6132645, e-mail: conservatoriosbc@yahoo.es



ANEXO 4: PROGRAMA DE ESTUDIO DEL VIOLONCELLO

DESARROLLO CURRICULAR

VIOLONCELLO

DESARROLLO DE LAS UNIDADES DIDÁCTICAS

Objetivo:

Interpretar repertorios como solista y miembro de agrupaciones de música académica y popular, con dominio de la técnica instrumental, sentido de identidad y pertenencia a su cultura, para insertarse en el mundo laboral y/o continuar sus estudios superiores.

Identificación y ordenación de las Unidades Didácticas:

Nivel Básico Elemental

UD 1: Introducción al instrumento (14 horas pedagógicas)

UD 2: Técnica instrumental (28 horas pedagógicas)

UD 3: Repertorio (18 horas pedagógicas)

UD 4: Improvisación y creación (16 horas pedagógicas)

Nivel Básico Medio

UD 1: Técnica instrumental (110 horas pedagógicas)

UD 2: Repertorio (100 horas pedagógicas)

UD 3: Improvisación y creación (18 horas pedagógicas)

Nivel Básico Superior

UD 1: Técnica instrumental (110 horas pedagógicas)

UD 2: Repertorio (100 horas pedagógicas)

UD 3: Improvisación y creación (18 horas pedagógicas)

Nivel Bachillerato

UD 1: Técnica instrumental (110 horas pedagógicas)

UD 2: Repertorio (100 horas pedagógicas)

UD 3: Improvisación (18 horas pedagógicas)

Duración total: 760 horas pedagógicas



PROGRAMA DE ESTUDIO DE VIOLONCELLO

Asignatura: VIOLONCELLO, INSTRUMENTO PRINCIPAL

Objetivo: Interpretar repertorios como solistas y miembros de agrupaciones de música académica y popular, con dominio de la técnica instrumental, sentido de identidad y pertenencia a su cultura, para insertarse al mundo laboral y/o continuar sus estudios superiores.

CONTENIDOS		
Procedimientos	Hechos y conceptos	Actitudes, valores y normas
NIVEL BÁSICO ELEMENTAL		
<ul style="list-style-type: none">- Reconocer el instrumento (partes del violonchelo y del arco, cuidado y manejo).- Ilustrar la manera correcta de sentarse.- Mostrar los ejercicios de relajamiento.- Colocar correctamente la posición de la mano derecha sobre el arco para un agarre efectivo del mismo.- Manejar la distribución del arco.- Realizar ejercicios de movimientos cortos del arco sobre las cuerdas libres.- Realizar ejercicios de pizzicato.- Lograr la posición correcta de los dedos de la mano izquierda.- Pasar a la unión de ambas extremidades, luego de tener ambas manos en perfecta armonía.- Practicar ejercicios combinando la mano y el cruce de cuerdas.- Reconocer y leer las notas en clave de Fa (cuarta línea) en primera posición.	<p>Introducción al instrumento:</p> <ul style="list-style-type: none">- Postura general del violonchelista.- Digitación <p>Técnica instrumental:</p> <ul style="list-style-type: none">- Paso del arco sobre las cuerdas, evitar la excesiva presión del arco sobre las cuerdas.- Ejercicios para pasar el arco derecho en relación al puente.- Escalas e independencia de dedos. <p>Repertorio:</p> <ul style="list-style-type: none">- Lectura musical aplicada al instrumento.- Piezas y obras sencillas. <p>Improvisación:</p> <ul style="list-style-type: none">- Pequeños fragmentos musicales.- Repetición y variación.- Pregunta y respuesta.	<ul style="list-style-type: none">- Interiorizar la correcta postura del cuerpo con respecto al instrumento.- Demostrar esfuerzo y responsabilidad en el estudio.- Valorar la importancia de las indicaciones del docente y de los materiales propuestos, asumiéndolas íntegramente.- Denotar concentración esmerada para el aprendizaje.- Reconocer la importancia de la práctica constante del instrumento y llevarla a cabo.- Iniciarse en la noción de interpretación musical.- Valorar el trabajo propio mostrando seguridad y confianza en sus posibilidades de ejecución.- Obtener conciencia de la necesidad de escucharse y de aceptar las críticas de los demás.- Cultivar la iniciativa personal del estudiante.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades creativas.

<ul style="list-style-type: none">- Ejecutar las primeras escalas con ligados de tres y cuatro notas.- Ejecutar pequeñas obras o piezas musicales de acuerdo a los métodos empleados.		
NIVEL BÁSICO MEDIO		
<ul style="list-style-type: none">- Practicar ejercicios para el manejo del arco.- Profundizar en la ejecución del instrumento y la emisión de sonido- Lograr una coordinación entre ambas manos para una correcta ejecución del instrumento.- Enfocar el trabajo en la sensibilidad a la afinación- Ejecutar las escalas y sus arpeggios en 2 octavas de extensión (de la primera a la cuarta posición).- Ejecutar las escalas con ligados de dos, tres, cuatro y ocho sonidos.- Ejecutar estudios básicos de acuerdo a las tonalidades estudiadas.- Enseñar la diferencia entre ejecución del <i>martelé</i> básico y <i>detaché</i>- Ejecutar obras y/o conciertos de acuerdo a las exigencias propias del nivel.- Identificar y ejecutar dinámicas.- Memorizar el repertorio establecido para ejecutar sin partitura.	<p>Técnica instrumental:</p> <ul style="list-style-type: none">- Postura- Correcta posición del violinista.- Correcta emisión de sonido.- Escalas- Estudios progresivos. <p>Repertorio:</p> <ul style="list-style-type: none">- Obras universales de los principales estilos musicales de acuerdo al nivel.- Obras ecuatorianas y latinoamericanas. <p>Improvisación:</p> <ul style="list-style-type: none">- Memoria y discriminación auditiva.- Motivos melódicos y rítmicos básicos.	<ul style="list-style-type: none">- Mantener hábitos de esfuerzo y responsabilidad en el estudio.- Interiorizar la conciencia y control corporal.- Cultivar una actitud metódica de estudio para lograr una buena técnica.- Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.- Habituar a escuchar música para favorecer su formación y apreciación estética que contribuya a construir su propia idea interpretativa.- Interiorizar la sensibilidad en la interpretación musical.- Valorar el trabajo propio mostrando seguridad y confianza en sus posibilidades de ejecución.- Valorar la música ecuatoriana y latinoamericana como manifestación de nuestro entorno cultural.- Demostrar iniciativa e interés por el trabajo bien hecho.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades creativas.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

NIVEL BÁSICO SUPERIOR		
<ul style="list-style-type: none">- Ejecutar las escalas y sus arpeggios en 3 octavas de extensión (de la primera a la cuarta posición).- Ejecutar las escalas con ligados de dos, tres, cuatro y ocho sonidos.- Ejecutar estudios de acuerdo a las tonalidades estudiadas.- Ejecutar obras y/o conciertos de acuerdo a las exigencias propias del nivel.- Memorizar el repertorio establecido para ejecutar sin partitura.	<p>Técnica Instrumental:</p> <ul style="list-style-type: none">- Ejercicios de relajación.- Escalas y arpeggios avanzados.- Polirritmia irregular.- Estudios progresivos. <p>Métodos y repertorio general:</p> <ul style="list-style-type: none">- Obras polifónicas.- Conciertos de grandes destrezas musicales.- Obras románticas y modernas.- Obras contemporáneas.- Obras latinoamericanas y ecuatorianas.- Preparación previa a la presentación en público. <p>Improvisación:</p> <ul style="list-style-type: none">- Piezas con un motivo dado, con estructura dada o libre.- Esquemas rítmico-melódicos y canciones.	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar hábitos de esfuerzo y responsabilidad en el estudio.- Cultivar una actitud metódica de estudio para lograr un grado de desarrollo técnico que le permita abordar las obras dentro de su nivel.- Potenciar el gusto por la audición musical, y por el cultivo propio de la capacidad estética como fuente de enriquecimiento personal.- Interiorizar la sensibilidad en la interpretación musical.- Cultivar la ejecución al piano con naturalidad, de forma que se exprese con libertad y sin temor ante cualquier público.- Tener conciencia de la necesidad de escucharse, de ser crítico consigo mismo y de aceptar las críticas de los demás.- Valorar el trabajo propio mostrando seguridad y confianza en sus posibilidades interpretativas en clase y en público.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades de reproducción auditiva y en su creatividad.
NIVEL BACHILLERATO		
<ul style="list-style-type: none">- Ejecutar escalas y arpeggios a cuatro octavas de extensión.- Ejecutar estudios avanzados.- Profundizar el conocimiento de las diferentes	<p>Técnica Instrumental:</p> <ul style="list-style-type: none">- Ejercicios de relajación.- Escalas y arpeggios avanzados.- Polirritmia irregular.	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar hábitos de esfuerzo y responsabilidad en el estudio, de iniciativa personal e interés por el trabajo bien hecho.- Mantener una actitud metódica de estudio.

<p>épocas que abarca la literatura musical a lo largo de la historia, y las exigencias que plantea una interpretación estilísticamente correcta.</p> <ul style="list-style-type: none">- Estudiar e interpretar correctamente obras universales, latinoamericanas y ecuatorianas de acuerdo al nivel, con proyección para ofrecer recitales completos.- Profundizar la aplicación de las recomendaciones necesarias, previa a la presentación pública en su recital de graduación.- Improvisar piezas con un motivo dado, con estructuras dadas o libres, en distintos estilos.- Ejecutar al oído canciones, esquemas rítmico-melódico-armónicos y transportarlos a diferentes tonalidades.	<ul style="list-style-type: none">- Estudios progresivos. <p>Métodos y repertorio general:</p> <ul style="list-style-type: none">- Obras polifónicas.- Conciertos de grandes destrezas musicales.- Obras románticas y modernas.- Obras contemporáneas.- Obras latinoamericanas y ecuatorianas.- Preparación previa a la presentación en público. <p>Improvisación:</p> <ul style="list-style-type: none">- Piezas con un motivo dado, con estructura dada o libre.- Esquema rítmico-melódico y canciones.	<p>para lograr un grado de desarrollo técnico que le permita abordar las obras dentro de su nivel.</p> <ul style="list-style-type: none">- Constancia en la búsqueda del virtuosismo, entendido como familiaridad y soltura al piano.- Consolidar el gusto por la audición musical como medio para desarrollar un criterio propio hacia los diferentes tipos de música.- Interiorizar la sensibilidad en la interpretación musical.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades interpretativas en clase y en público.- Adquirir actitud artística en el escenario y frente al público.- Valorar el trabajo personal con espíritu autocrítico, aceptando las críticas y el error como parte del proceso de aprendizaje.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades de reproducción auditiva y en su creatividad.- Mantener curiosidad activa sobre la música en general, consultando grabaciones, videos y partituras.
--	---	--

Duración: 760 horas pedagógicas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

NIVEL BÁSICO SUPERIOR

VOLONCELLO NIVEL BÁSICO SUPERIOR

UNIDAD DIDÁCTICA Nº 1: TÉCNICA

Objetivo de la Unidad de Trabajo: Manejar la técnica instrumental de manos derecha e izquierda y fundamentos expresivos para la ejecución del repertorio asignado.

Tiempo estimado: 110 horas pedagógicas)

CONTENIDOS			ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
PROCEDIMENTALES	CONCEPTUALES	ACTITUDINALES		
<ul style="list-style-type: none"> - Revisar relajación, peso, articulaciones e independencia de manos. - Ejecutar con proyección a lograr velocidad: escalas, arpeggios y estudios. - Profundizar en la buena ejecución de los diferentes adornos musicales (de acuerdo al nivel). - Interpretar los estudios propuestos aplicando las destrezas técnicas adquiridas. 	<p>TÉCNICA INSTRUMENTAL. Interpretación de escalas en dos y tres octavas: Do M, Sol M, Re M, LA M, Fa M, Si b M, Mib M, la m, mi m.</p> <p>-S. Lee: 40 Estudios Melódicos e Progresivos, vol. I. J. Dotzauer: 113 Estudios, vol. I.</p> <p>Interpretar las escalas en dos y tres octavas: Do, Sol, Re, La, Fa, Sib, Mib, Lam, Mim,</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reconocer la importancia de la práctica constante del instrumento y llevarla a cabo. - Fortalecer una actitud meticulosa de estudio para lograr una buena técnica. - Desarrollar una actitud crítica frente al trabajo autónomo que el estudiante realiza diariamente. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ejecutar considerando relajación, peso, articulaciones e independencia en los ejercicios y estudios propuestos. - Ejecutar escalas y arpeggios en las diferentes modalidades, determinando la correcta digitación y recomendaciones para lograr velocidad. - Leer a primera vista los estudios propuestos. - Analizar detenidamente 	<ul style="list-style-type: none"> - Mantiene durante la ejecución la postura, peso, independencia y ejecución de articulaciones. - Ejecuta escalas, arpeggios y estudios: <ul style="list-style-type: none"> * Con la correcta digitación. * De memoria. * Con peso y profundidad. * Con fluidez. * Con pulso uniforme. * A velocidad de acuerdo al nivel.

	<p>Sim, Re m, Solm</p> <p>S. Lee: 40 Estudios Melódicos y Progresivos, vol. I e II. J. Dotzauer: 113 Estudios, vol. I y II.</p> <p>Interpretación de escalas en tres octavas en todas las tonalidades con diferentes golpes de arco</p> <p>J. Dotzauer: 113 Estudios, vol. II e III. A. Franchomme: Estudios para cello. J. L. Duport: 21 Estudios para cello</p>		<p>te la partitura identificando digitación y pasajes con mayor grado de dificultad.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Utilizar el metrónomo para manejar los tiempos estables. - Lograr la ejecución sin interrupción de los estudios propuestos. - Incorporar dinámica y agógica con proyección a la velocidad. - Memorizar los estudios para interpretarlos sin partitura. 	
--	---	--	--	--



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIDAD DIDÁCTICA N° 2: **REPERTORIO**

Objetivo de la Unidad de Trabajo: Iniciar el desarrollo de la técnica y lectura, enseñándoles a reconocer la grafía musical.
(Tiempo estimado: 100 horas pedagógicas)

CONTENIDOS	CONCEPTUALES	ACTITUDINALES	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
PROCEDIMENTALES <ul style="list-style-type: none">- Estudiar las obras propuestas hasta lograr fluidez.- Desarrollar en todas las obras la construcción de la propuesta interpretativa propia del estudiante.- Interpretar repertorio- Practicar ejercicios de ensayo y error con el fin de obtener la mejor calidad de sonido.- Profundizar el conocimiento que le permita al estudiante ubicar las obras dentro de su contexto histórico y estilístico en general.- Poner en práctica las recomendaciones necesarias previas a presentaciones en público.- Memorizar el repertorio establecido.	Feuillard: Piezas con acompañamiento de piano, vol. 2A. A. Vivaldi: Sonatas para cello y continuo. B. Marcello: Sonatas para cello y continuo. G. B. Brèval: Sonata en Do M. B. Romberg: Sonata n° 1 mi m. J. Klengel: Concertino en Do M. A. Vivaldi: Conciertos para cello. Seitz: Concierto en Sol M. G. Fauré: "Sicilienne". E. Elgar: "Chanson du matin". S. Suzuki: Vol. IV. J. S. Bach: Piezas de las suites para cello solo Vivaldi: Sonatas para cello y	<ul style="list-style-type: none">- Respetar la idea original de los compositores plasmada en las partituras.- Interiorizar la sensibilidad en la interpretación musical.- Cultivar la ejecución del violoncello con naturalidad de forma que se exprese con libertad y sin temor ante cualquier público.- Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades interpretativas en clase y en público.	<ul style="list-style-type: none">- Leer a primera vista las obras propuestas.- Escuchar y conocer auditivamente las obras a estudiar.- Lograr la ejecución continua de las obras.- Requerir al estudiante que cante las diferentes melodías previamente y simultáneamente a su ejecución al violoncello para desarrollar su oído polifónico.- Solicitar al estudiante que investigue sobre los compositores, período histórico, tendencia estilística o género al que pertenecen las obras que interpreta.	<ul style="list-style-type: none">- Ejecuta a primera vista con cierto grado de autonomía obras propuestas.- Reconoce los resultados obtenidos tras la interpretación individual, señalando aciertos y errores.- Desarrolla concordantemente el oído polifónico.- Aplica adecuadamente las técnicas de memorización en la interpretación sin partituras de obras del repertorio propias del nivel.- Ubica correctamente las obras que interpreta en su contexto histórico.

	continuo. ☑ Marcello: Sonatas para cello y continuo. ☑ Romberg: Sonatas para cello. ☑ G. B. Sammartini: Sonata en Sol M. ☑ J. Klengel: Concertino en Do M. ☑ A. Vivaldi: Conciertos para cello. ☑ G. Goltermann: Concierto n° 4 en sol M. ☑ G. Fauré: "Sicilienne". ☑ E. Elgar: "Chanson du matin". ☑ Saint-Saëns: "El Cisne". ☑ J. S. Bach: I suite para cello solo. ☑ A. Vivaldi: Sonatas para cello y continuo. ☑ B. Romberg: Sonatas para violoncello y piano. ☑ G. B. Sammartini: Sonata en Sol M. ☑ J. Goltermann: Concierto n° 4 en Sol M. ☑ A. Vivaldi: Conciertos para cello.		<ul style="list-style-type: none">- Realizar un conversatorio que permita ampliar el criterio del estudiante sobre el contexto de las obras.- Escuchar grabaciones de las obras que el estudiante va a interpretar.- Escucharse a sí mismo cuando esté estudiando.- Evaluar lo aprendido por el estudiante en su investigación, y complementar la información que obtuvo.- Participar en audiciones.- Memorizar el repertorio establecido para ejecutar sin partitura.	<ul style="list-style-type: none">- co, estilístico o de género.- Construye su propia propuesta interpretativa.- Mantiene la concentración durante la interpretación.- Demuestra su capacidad interpretativa, grado de concentración y el control postural acorde con el instrumento.- Actúa en público con autocontrol y dominio de la memoria
--	--	--	---	---

	☑ J. Klengel, B. Romberg, G. B. Brèval: Concertinos. ☑ C. Saint-Saëns: "Allegro Apassionato". ☑ R. Schumann: "Fantasiestücke". ☑ J. S. Bach: Suites I o II para cello solo.			
--	--	--	--	--



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIDAD DIDÁCTICA Nº 3: IMPROVISACIÓN Y CREACIÓN

Objetivo de la Unidad de Trabajo: Iniciar con la improvisación, a partir de pequeños fragmentos para incentivar la creatividad musical.
(Tiempo estimado: 18 horas pedagógicas)

CONTENIDOS				
PROCEDIMENTALES	CONCEPTUALES	ACTITUDINALES	ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	CRITERIOS DE EVALUACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> - Incrementar la dificultad en la práctica de: reproducción de secuencias rítmico-melódicas en el violoncello luego de ser escuchados. - Transportar secuencias melódicas básicas a diferentes tonalidades. - Ejecutar canciones al oído. - Incrementar la dificultad en la práctica de: variación rítmica y/o melódica a partir de un fragmento musical. - Añadir el elemento armónico en las variaciones. - Inventar fragmentos musicales de forma improvisada 	<ul style="list-style-type: none"> - Memoria y reconocimiento auditivo rítmico-melódico. - Variaciones de fragmentos rítmico-melódicos. - Creación de fragmentos musicales mediante la improvisación. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mostrar seguridad y confianza en sus posibilidades de reproducción auditiva y en su creatividad. - Disfrutar de la creación de sus propias melodías e improvisaciones. 	<ul style="list-style-type: none"> - Escuchar y reproducir secuencias rítmico-melódicas en el piano. - Transportar y ejecutar secuencias armónicas básicas a diferentes tonalidades. - Trabajar melodías acordes al nivel de estudio. - Discriminar la melodía, el ritmo y la armonía en las obras propuestas. - Reproducir Improvisaciones libres y dirigidas, sobre esquemas armónicos sencillos y motivos melódicos y rítmicos básicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Reconoce los cambios de armonía, ritmo y altura de los sonidos. - Elabora fragmentos musicales aplicando las reglas básicas de creación.